Brussels. Musées royaux
d'arts et d'histoire
Bulletin
sér.2, année 1 (1908)

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux membres de la Société.

DEUXIÈME SÉRIE — PREMIÈRE ANNEE — 1908



VROMANT & Cº, IMPRIMEURS-ÉDITEURS, BRUXELLES

3, RUE DE LA CHAPELLE, 3

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX

DES

ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

Sorti des presses
de l'imprimerie



VROMANT & Cie
3, rue de la Chapelle
Bruxelles.

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux membres de la Société.

DEUXIÈME SÉRIE — PREMIÈRE ANNEE — 1908



VROMANT & C°, IMPRIMEURS-ÉDITEURS, BRUXELLES

3, RUE DE LA CHAPELLE, 3


LIBRARY
JAN 21 1960
UNIVERSITY OF TORONTO

TABLE DES MATIÈRES.

ARTICLES DIVERS.

DONS.

Musées du Cinquantenaire :

NOS FOUILLES.

NOS EXPOSITIONS.

DONS DE PHOTOGRAPHIES ET DOCUMENTS GRAPHIQUES.

BIBLIOTHÈQUE.

DIVERS.

HORS TEXTE.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT.

ADMINISTRATION.

DONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOTEINTE.



2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 1. JANVIER 1908

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Étranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES.

LES Musées ne peuvent plus, à l'heure qu'il est, vivre et se développer sans la sympathie et l'aide du public : la hausse effrayante des prix amenée par l'émulation internationale et surtout par la concurrence des musées américains, qui drainent peu à peu, en Europe, tous les trésors artistiques disponibles, rendent tout à fait insuffisantes les ressources que les gouvernements affectent à ce que d'aucuns considèrent, bien à tort, comme une dépense tout à fait somptuaire.

De plus, la conception actuelle des musées, qui ne sont plus seulement, comme jadis les cabinets princiers, des réunions d'objets beaux ou curieux, mais des établissements de haute culture, leur assigne une activité systématique qui embrasse chaque jour un domaine plus étendu.

Le développement remarquable qu'ont pris, pour ne parler que de ceux-là, les Musées du Cinquantenaire depuis que les collections qui en forment le noyau ont quitté la légendaire Porte de Hal, illustrera mieux que de longs commentaires les besoins scientifiques auxquels répondent aujourd'hui les musées.

Et, justement, malgré les sacrifices de l'Etat, jamais les Musées du Cinquantenaire n'auraient pu prendre une telle ampleur sans la générosité continuelle et intelligente de particuliers, dont la Caisse auxiliaire, par exemple, qui permet d'escompter sur les crédits futurs, est une des manifestations les plus appréciées.

Mais il s'agit, cette fois, de créér un courant de sympathie plus étendu et de permettre aux fortunes les plus modestes de s'unir dans un Mécénat global dont les effets peuvent être très importants.

Il y a longtemps que germait l'idée d'une société réunissant toutes les personnes que leurs goûts personnels et leur haute culture met à même d'apprécier l'intérêt et la portée de nos musées d'art ; aussi a-t-elle, aussitôt sa création, reçu l'accueil qu'elle méritait.

L'utilité d'une telle œuvre est attestée par les résultats prodigieux auxquels arrivent le Kaiser Friedrich Museum Verein de Berlin, ainsi que les Sociétés des Amis des musées de Londres et de Paris. C'est là un idéal que nous ne pouvons songer à atteindre dès le début ; mais les efforts heureux réalisés à Gand et à Bruges, par exemple, nous montrent ce qu'un peu de bonne volonté permettra de réaliser dans la capitale du pays.

Il s'agit d'arrêter l'exode vers l'étranger des œuvres relevant de notre art national, et dont notre patrimoine s'appauvrit chaque jour ; il s'agit de faire revenir le plus possible de celles qui se trouvent à l'étranger en telle quantité que, pour bien connaître notre art national, il est indispensable aujourd'hui de sortir du pays.

De plus, le rang que la Belgique occupe dans le monde, au point de vue artistique, intellectuel et économique, rang dont on se plaît à vanter l'extraordinaire importance, l'oblige à donner plus d'extension aux collections embrassant l'art universel, dont la connaissance fait partie intégrante de la culture moderne.

Ce vaste programme, les Musées de peinture et de sculpture du Cinquantenaire et de la Porte de

Hal en dessinent les limites. Pour le réaliser, il faut se hâter, car d'année en année les conditions dans lesquelles on peut acquérir des objets d'art deviennent plus délicates et onéreuses.

La Société ne demandera pas seulement à ses membres un concours pécuniaire, mais également un concours de sympathie : que chacun d'eux se sente solidaire de la prospérité des musées ; qu'il agisse sur ses amis et ses relations pour attirer leur adhésion, provoquer des dons, des prêts ou des legs. Il faut créer autour des musées une atmosphère favorable que leurs dirigeants sont incapables de réaliser à eux seuls. Il faut que les collectionneurs, mettant de côté tout vain égoïsme, en arrivent à ne plus considérer les musées comme des rivaux auxquels on ne laisse que les pièces médiocres, mais comme les collections de tous, créées pour la joie et l'édification de tous, que l'on doit aider et soutenir. Ces collections ne sont-elles pas les seules d'ailleurs qui résistent au temps et à la cruelle dispersion des ventes ?

Il y a place pour tous dans la nouvelle Société. Les cotisations sont à la portée de toutes les fortunes. Toutes les classes de la société ont un intérêt égal à la prospérité des musées : les commerçants qui en retirent un profit matériel ne fût-ce que par le fait des étrangers qu'ils retiennent à Bruxelles ; toutes ces catégories de personnes se doivent donc à elles-mêmes d'y adhérer.

Nous espérons que non seulement notre appel sera entendu des lecteurs du *Bulletin*, mais que ceux-ci voudront bien, de plus, faire de la propagande pour une œuvre dont, mieux que tous autres, ils sont à même d'apprécier la portée.

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

MM. le baron LAMBERT, membre de la Commission des Musées royaux ;
Paul LAMBOTTE, chef de division à la Direction générale des Beaux-Arts ;
Octave MAUS, directeur de l'*Art moderne;*
le colonel THYS (Albert) ;
Fritz TOUSSAINT ;
le comte Adrien VAN DER BURCH ;

MM. Fernand VANDER STRAETEN-SOLVAY, avocat;
Eugène VAN OVERLOOP, conservateur en chef des Musées du Cinquantenaire ;
Alfred VERHAEREN, artiste peintre, membre de la Commission des Musées royaux ;
Alphonse WILLEMS, membre de l'Académie royale de Belgique, professeur à l'Université de Bruxelles.

LISTE DES MEMBRES REÇUS A LA SÉANCE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE DÉCEMBRE 1907 :

Membres protecteurs :

S. A. R. la Comtesse de Flandre	*Cotisation*	fr.	500 00
MM. Auguste Beernaert, ministre d'État, 11, rue d'Arlon.	»	»	500.00
Wouters-Dustin, 96, rue de Louvain. . . .	»	»	500.00
Baron Edouard Empain, banquier, place de la Liberté.	*Don*	»	10,000.00
MMmes Errera, 14, rue Royale	»	»	5,000 00
Paul Errera, 12, avenue Marnix	*Cotisation*	»	500.00
Goldschmidt, 60, rue de la Loi. . . .	»	»	500.00
Gustave Haardt, banquier, 116, chaussée de Charleroi . . .	»	»	500 00
Baron Lambert, banquier, 24, avenue Marnix.	»	»	500.00
MM. Valère Mabille, industriel, Les Hayettes-Mariemont . . .	»	»	500.00
Franz Philippson, banquier, 18, rue Guimard	*Don*	»	10,000.00
Ernest Solvay, ancien sénateur, 43, rue des Champs Elysées . .	»	»	10,000.00
Albert Thys, colonel, 24, ch. de Charleroi .	*Cotisation*	»	500.00
Raoul Warocqué, membre de la Chambre des Représentants, avenue des Arts . .	»	»	500.00

Membres effectifs (cotisation 100 francs) :

M. Josse Allard, banquier, 6, rue Guimard.
Mme la Marquise d'Arconati-Visconti, chât. de Gaesbeek.
M. Edouard Balser, 35, rue de la Science.
Mme Bautier, 109, avenue Louise
MM. Edouard Brunard, 1, boulevard de Waterloo.
Edouard-Eugène Brunard, 1, boulev. de Waterloo.
Charles Buls, ancien bourgmestre de Bruxelles, 40, rue du Beau-Site.
Ch.-L. Cardon, membre de la commission des Musées, 63, quai au Bois-à-Brûler.
Nestor Catteau-Verrassel, 1, rue de Turin.
Guillaume Charlier, statuaire, 16, avenue des Arts.
Auguste de la Hault, banquier, 156, r. de Livourne.
MM. Léon De Lantsheere, membre de la Chambre des représentants, 216, rue du Trône.
Alphonse Delwart, notaire, 37, avenue des Arts.
Emile De Mot, bourgmestre de Bruxelles, sénateur, 7, rue des Sablons.
Joseph Devolder, ministre d'État, sénateur, 53, rue de Trêves.
Georges de Ro, notaire, avenue de l'Astronomie.
Maurice Despret, avocat à la Cour de cassation, 41, rue Jean Stas.
Mmes Eugène Dugniolle, 40, rue des Drapiers.
Jean Dugniolle, 180, avenue Louise.
MM. Edouard Dubost, notaire, 50, avenue des Arts.
Gustave Francotte, membre de la Chambre des Représentants, place de l'Industrie.
Edouard Goldzieher, consul général de Perse, 12, avenue des Arts.
J.-E Goossens, imprimeur. 33, rue du Houblon.
Emile Henricot, sénateur, Court-Saint-Etienne.
Paul Hymans, membre de la Chambre des Représentants, 9, rue d'Egmont.
Léon Janssen, directeur de la Société Générale, 137, rue Lesbroussart.
Julien Mathys, 42, rue de la Cascade.
René Mottart, 82, avenue Dailly.
Édouard Peltzer de Clermont, sénateur, Verviers.
Fernand Peltzer, secrétaire de légation, Verviers.
Georges Querton, directeur-gérant de la Société Solvay & Cie, 46, boulevard de Waterloo.
Georges Renard, 125, rue du Trône.
Edmond Solvay, 218, avenue Louise.
Edouard Thys, administrateur de la Banque des Reports, Dépôts et fonds publics, 48, place de Meir, Anvers.
Fritz Toussaint, 8, boulevard de Waterloo.
Van den Nest, sénateur, 1, rue de l'Activité.
Emile Van Mons, secrétaire honoraire de la Commission des Musées, 25, rue des Chevaliers.
Fernand Vander Straeten-Solvay, avocat, 135, avenue Louise.
Alfr. Verhaeren, artiste peintre, 26, r. d'Edimbourg.
Wielemans-Ceuppens, avenue Van Volxem.
Philippe Wolfers, statuaire, 4, sq. Marie-Louise.

Membres associés :

I. Cotisations supérieures à 20 francs.

MM. Alexandre Braun, sénateur, 102, rue du Prince Royal	50.00
Pierre Capouillet, directeur général de la Cie des Assurances Générales, 32, rue de l'Association	40.00

M. Franz Cumont, membre de l'Académie, conservateur délégué des Musées du Cinquantenaire, 75, rue Montoyer . . . 50 00
Mme de Haussy, 38, rue Royale 40.00
MM. Paul De Mot, avocat, 16, rue Bosquet . . 50.00
Fiévez, expert, 3, rue du Gentilhomme . 50 00
Henri Gedoelst, avocat, 45, rue Lebeau . 50.00
Mlle Marie Halot, 13, rue Montoyer *(don)* . . 50.00
Établissements Jean Malvaux, 69, r. de Launoy. 25.00
MM. le comte Adrien van der Burch, 2, r. Zinner 50.00
Alfred Peltzer-Sauvage, Verviers *(don)*. . 200.00

II. Cotisations à 20 francs.

MM. Ernest Acker, architecte, 95, chaussée de Charleroi.
Armand Anspach-Puissant, avocat, 143, rue Royale.
Henri Baes, membre correspondant de la Commission royale des Monuments, 123, chaussée de Charleroi.
Léopold Barella, 35, rue des Palais.
A. Barre, ingénieur, 100, avenue d'Auderghem.
Léon Bartholomé, 154, avenue de Tervueren.
Ludwig Bauer, sous-directeur de la Banque de Paris et des Pays-Bas, 65, rue de l'Association.
Pierre Bautier, avocat, 52, rue Vilain XIIII.
Raymond Bôn, avocat, 7, rue des Petits-Carmes.
Emile Boval, 79, rue d'Arlon.
Auguste Braun, avocat, 53, rue de la Concorde.
Charles Brunard-Peltzer, 60, rue de la Concorde.
Emile Bruylant, éditeur, 67, rue de la Régence.
Louis-G. Cambier, artiste peintre, 37, rue de la Charité.
Eugène Cantraine, 15, Montagne du Parc.
Capart, docteur, 5, rue d'Egmont.
Jean Capart, conservateur adjoint des Musées du Cinquantenaire, 8, avenue Verte, Woluwe.
Alexis Capouillet, 12, rue de la Presse.
Mlle Marguerite Challand, Taunuss Strasse, Francfort-sur-Mein.
Mme Chaudron, 3, rue Philippe le Bon.
MM. Emile Clarembaux, expert, 3, rue du Congrès.
Henri Carton de Wiart, membre de la Chambre des représentants, 43, rue Bosquet.
Adolphe Crespin, professeur à l'Académie, 31, rue de l'Artichaut.
Adolphe Cumont, 75, rue de Livourne.
Charles Cumont, 75, rue Montoyer.
Charles Cumont fils, 75, rue Montoyer.
Henri Damiens, avocat, 18, rue du Congrès.
Lucien Damiens, notaire, 18, rue du Congrès.
Paul d'Aoust, avocat, 329, avenue Louise.
Chevalier de Bauer, directeur de la Banque de Paris et des Pays-Bas, 15, r. de la Chancellerie.
Mme Robert de Bauer, 41, rue Marie de Bourgogne.
MM. Louis de Buggenoms, avocat, 19, place de Bronckart, Liége.
Capitaine de Gerlache de Gommery, avenue de Tervueren.
Charles De Jongh, avocat, 20, r. de la Grosse Tour.
Henri Delhaye, administrateur de l'Union du Crédit, 13, rue Blanche.
Baron A. de Loë, conservateur des Musées du Cinquantenaire, 82, avenue d'Auderghem.
M. Valentin Delwart, 12, rue Guimard.
Mme André De Mot, 62, rue du Trône.
M. Jean De Mot, attaché aux Musées du Cinquantenaire, 30, avenue Michel-Ange.
Mmes Louis De Naeyer, Willebroeck.
Charles de Prelle de la Nieppe, 54, av. Louise.
MM. Edgar de Prelle de la Nieppe, conservateur des Musées royaux, 11, avenue de la Renaissance.
Maxime de Prelle de la Nieppe, avocat, 146, avenue Louise.
Paul de Prelle de la Nieppe, 2, rue de Hornes.
Comte de Sansac de la Vauzelle, 132, rue de Livourne.
Emile Descamps, avocat, 2, rue De Crayer.
Baron de Selys-Longchamps, sénateur, Halloy près Ciney.
Marcel Despret, avocat, 18, rue du Prince Royal.
Joseph Destrée, conservateur des Musées du Cinquantenaire, 121, chaussée Saint-Pierre.
Franz De Vestel, architecte, 13, rue de la Grosse Tour.
Félix De Vis, 22, rue de Belle-Vue.
Alphonse De Witte, 55, rue du Trône.
Dietrich et Cie, éditeurs, 10, place du Musée.
Léopold Donny, secrétaire de légation, 65, rue Montoyer.
Gustave Dreyfus, 101, boulev. Malesherbes, Paris.
Georges Dubois, avocat, 12, rue Mercelis.
Duc d'Ursel, Marché-au-Bois.
Paul du Toict, 25, boulevard du Régent.
Maurice Duvivier, avocat, 26. pl. de l'Industrie.
Tony Emden, 4, rue de Penthièvre, Paris.
Victor Ernotte, 16, rue de Spa.
Mme Léo Errera, 38, rue de la Loi.
MM. Paul Errera, 12, avenue Marnix.
Henri Errera, 26, rue de Namur.
Léon Fontaine-Vander Straeten, consul d'Espagne, 20, rue de la Loi.
Jean Fortin, avoué, 118, rue Berckmans.
Alfred Frédérix, avocat, 70, rue Saint-Bernard.
Comte Eugène Goblet d'Alviella, sénateur, 10, rue Faider.
Jules Goethals, 75, rue d'Arlon.
Robert Goldschmidt, 54, avenue des Arts.
Mme Robert Goldschmidt, 54, avenue des Arts.
MM. Georges Greyson, administrateur des biens de S. A. R. la Comtesse de Flandre, 8, rue de la Régence.
Capitaine Adolphe Haegelsteen, 93, aven. Louise.
Émile Halot, 13, rue de Ligne.
Joseph Hans, ingénieur, 119, rue du Commerce.
Eugène Hanssens, professeur à l'Université, 76, rue Jourdan.
Georges Henroz, 64, rue de Belle-Vue.
Charles Hermans, artiste peintre, 290, avenue Louise.
Th. Hippert, conseiller à la Cour d'appel, 56, rue de la Loi.
Arthur Hirsch, avocat, 29, rue de Suisse.
Paul Hollay, avocat, 88, chaussée de Charleroi.
Franz Hoosemans, 78, rue Royale.
Valérie Hubin, 40, chaussée d'Ixelles.
Alphonse Huisman-Van den Nest, avocat, 8, rue du Luxembourg.

MM. Henri Hymans, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, 15, rue des Deux-Eglises.
Jules Jacobs, 59, avenue Louise.
Emmanuel Janssen, 1, rue du Trône.
Robert Janssen, avocat, 5, boulevard de Waterloo.
Lucien Jottrand, artiste peintre, 85, rue Paul Lauters.
Eugène Keym, 54, avenue Léopold Wiener, Boitsfort.
Albert Kleyer, avocat 21, rue de Ruysbroeck.
Docteur Kufferath, 37, avenue de la Renaissance.
Henri Lafontaine, sénateur, 81, rue d'Arlon.
Paul Lambotte, chef de division au Ministère des Sciences et des Arts, 8, rue de l'Industrie.
Oscar Landrien, avocat, 14, rue du Bosquet.
Docteur Le Bœuf, 7, rue du Commerce.
Georges Leclercq, avocat à la Cour de cassation, 81, avenue Louise
Charles Lefébure, ingénieur, 33, rue du Lac.
Georges Lequime, 137, chaussée de Charleroi.
Arthur Le Roy, expert, 12, place du Musée.
Jules Le Roy, expert, 12, place du Musée.
Louis Le Roy, avocat, 21, rue Godecharle.
G. Lescarts, avocat, 314, rue Royale.
Docteur Lorthioir, 73, boulevard de Waterloo.
Georges Macoir, attaché au Musée de la Porte de Hal, 25, rue Augustin Delporte.
Carl Masson, 50, rue Dautzenberg.
Octave Maus, directeur de l'*Art Moderne*, 27, rue du Berger.
Adolphe Max, avocat, 57, rue Joseph II.
Georges Max, avoué, 57, rue Joseph II.
Mmes May, 22, place de l'Industrie.
J. May, 13, avenue des Arts.
MM. Paul Mayer, banquier, 18, rue de l'Association.
Albert Mesdach de Ter Kiele, avocat, 86, rue d'Arlon.
Eugène Mignot, 15, place de l'Industrie.
Alfred Monville, membre de la Chambre des Représentants, 22, rue du Commerce.
Camille Orts, avocat, 64, rue Dautzenberg.
Pierre Orts, secrétaire de légation, 12, rue du Buisson.
Edouard Parmentier, 66, avenue de la Toison d'Or.
Fernand Patte, 485, avenue Louise.
Jules Philippson, 27, avenue des Arts.
Mme Maurice Philippson, 25A, rue de la Loi.
MM. Herman Richir, artiste peintre, 163, rue de la Consolation.
Joseph Ropsy-Chaudron, 37, rue de la Science.
Docteur Rouffart, 26, rue de la Sablonnière.
Henri Rousseau, conservateur adjoint des Musées royaux, Mousty (Ottignies).
Alfred Ruhemann, rédacteur à l'*Étoile belge*, 46, rue Léonard de Vinci.
E. Schœnberg, 22, rue Tiberghien.
Florent Sigart, avocat, 97, rue de l'Arbre-Bénit.
Armand Simon, avocat, 107, avenue Louise.
Charles Smedt, 11, rue Léopold.
Eugène Smits, artiste peintre, 7, rue de la Constitution.
Louis Solvay, ingénieur, 23, avenue des Arts.
Herman Stern, administrateur de la Banque de Bruxelles, 40, rue du Congrès.
MM. J.-F. Taelemans, artiste peintre, 33, avenue Brugmann.
Edouard Taymans, 6, rue des Champs-Élysées.
Mlle Thomeret, 118, avenue Louise.
MM. Emile Tibbaut, membre de la Chambre des Représentants, 4, avenue de l'Astronomie.
Chevalier Ernest Todros, ingénieur, 53, rue Juste-Lipse.
C. Van Bellingen, 70, rue Montoyer.
Eugène Van den Elschen, avocat, 117, rue de Stassart.
P. Van den Ven, attaché aux Musées royaux, 38, rue Archimède
Comte Horace van der Burch, 2, rue Zinner.
G. Van der Meylen, 54, rue du Gouvernement Provisoire.
Maurice Van der Meylen, 30, avenue de l'Hippodrome.
Gustave Van der Ton, ingénieur, 61, rue de la Régence.
Emile Vandervelde, membre de la Chambre des Représentants, 68, rue Paul Lauters.
Hermann Van Halteren, avocat, 112, boulevard de Waterloo.
Jean Van Langenhove, avocat, 15, rue de la Presse.
André Van Maldeghem, 23, chaussée de Charleroi.
J. Van Oest, éditeur, 16, place du Musée.
Eugène Van Overloop, conservateur en chef des Musées royaux du Cinquantenaire, 79, avenue Michel-Ange.
Paul Verhaegen, conseiller à la Cour d'appel, 29, rue de Toulouse.
Ernest Verlant, directeur général des Beaux-Arts, Tervueren.
René Vromant, éditeur, 3, rue de la Chapelle.
Albert Warnant, 51, rue de la Concorde.
Emile Washer, 374, avenue Louise.
Jules Watremez, 179, avenue Louise.
Charles Waucquez, 218, rue du Trône.
A.-J. Wauters, membre de la Commission des Musées, 71, rue Paul Lauters.
E. Waxweiler, professeur à l'Université, 152, avenue de la Couronne.
Charles Wiener, agent de change, 27, rue de la Loi.
Edouard Wiener, directeur du Crédit Général Liégeois, 71, rue de la Loi.
Francis Wiener, avocat, 15, rue Ducale.
Sam Wiener, sénateur, 9, avenue de l'Astronomie.

ACQUISITIONS DE LA SOCIÉTÉ ET DONS REÇUS.

Les délégués de la Société ont décidé l'acquisition d'une tête en marbre provenant d'Asie-Mineure et datant de la fin du IIIe siècle ou du début du IVe siècle après Jésus-Christ.

Cette œuvre, d'un réalisme saisissant, est d'une importance capitale pour la connaissance des débuts

de l'art chrétien en Orient. Elle sera publiée et commentée dans le prochain numéro du *Bulletin*. Elle sera offerte par la Société aux Musées du Cinquantenaire et sera exposée sous peu dans le pavillon de l'antiquité.

D'autre part, la Société a reçu de M. Van Dieren des antiquités égyptiennes qui ont été offertes à la section des antiquités égyptiennes et dont voici une description sommaire :

1-2. Deux scarabées en pierre émaillée de l'époque des Hycsos. L'un d'eux se rattache à la série représentée au Musée du Caire par les n°s 36530 et 36738 ;

3. Petite figurine en bronze, d'époque saïte, représentant un petit personnage, la tête rase, s'avançant en portant sur l'épaule gauche un vase cylindrique à anses latérales. Le travail de la statuette est très fin et rehausse l'intérêt de la pièce, dont je ne me souviens pas d'avoir vu d'analogue dans aucune collection ;

4. Serpent en bronze, ayant décoré la coiffure d'un roi ou d'une divinité. Vraisemblablement époque saïte ;

5. Petite statuette en bronze, assez lourde d'aspect, représentant une reine ou une déesse debout, en marche. La couronne des deux Égyptes, réduite à des proportions minuscules, surmonte la tête au lieu de la coiffer. La couronne est devenue un véritable emblème, ce qui caractérise l'époque gréco-romaine ;

6-7. Deux figurines en terre cuite, d'époque romaine, représentant. l'une le jeune Dieu Horus portant une oie et une statuette de divinité, l'autre le dieu Bes et son épouse. Ces deux types sont assez rares ;

8. Tête de reine ou de déesse, en marbre, provenant d'une statue de demi-grandeur. La face a malheureusement été rongée, vraisemblablement par l'eau de la mer, la pièce provenant des fouilles exécutées autrefois dans des ruines au bord de la mer à Alexandrie. Le type est grec, mais la coiffure avec des boucles tordues tombant sur la poitrine, rattache la tête à la série des Isis de basse époque. La partie supérieure de la tête est plate et creusée d'un trou régulier montrant que des emblèmes en un morceau rapporté la surmontaient autrefois.

Nous sommes heureux de pouvoir exprimer ici nos remerciements à M. Van Dieren, qui nous a libéralement autorisé à choisir dans sa collection les pièces qui pouvaient présenter de l'intérêt pour nos musées.

JEAN CAPART.

UNE NOUVELLE RÉPLIQUE DU DISCOBOLE DE MYRON.

Au mois d'avril 1906, l'on mettait au jour, sous les yeux de la reine d'Italie, dans les ruines d'une villa romaine, située sur les bords de la mer Tyrrhénéenne, dans le territoire de l'antique Laurentum, un fragment d'une statue de discobole, dépassant en beauté toutes les répliques connues de la celèbre œuvre de Myron.

Le précieux marbre ayant été trouvé sur une terre dépendant du domaine royal de Castel Porziano, le roi en fit don au Musée des Thermes, à Rome. Le temps n'est plus où l'on se fût empressé de compléter ce précieux fragment [1] et où les artistes, n'imitant pas, hélas ! le glorieux exemple de Michel Ange se refusant de toucher au torse du Belvédère, n'eussent pas fait défaut pour se prêter à cette barbarie. M. Rizzo, l'éminent directeur du Musée, suivant en cela l'exemple donné déjà par d'autres archéologues, a entrepris, sur un moulage, une reconstitution de l'original disparu, qui, grâce à la beauté des éléments réunis, peut nous donner la meilleure idée possible du chef-d'œuvre du sculpteur grec.

Mme Léo Errera *a tenu à ce que le Musée du Cinquantenaire possédât l'un des tous premiers exemplaires de cette remarquable reconstitution, et, grâce à sa munificence, celle-ci est exposée, depuis quelques jours, dans la salle d'entrée du Pavillon de l'Antiquité (côté droit du Palais du Cinquantenaire).*

Il ne semblera pas inopportun que nous en célébrions brièvement les mérites et l'importance [2].

LE discobole de Myron est l'un des types les plus populaires de la statuaire antique, et cependant l'idée que l'on s'en fait généralement n'est qu'une image très affaiblie de l'original. Celui-ci a subi le sort commun à la plupart des chefs-d'œuvre des artistes grecs : transportés à Rome comme trophées, d'abord par les généraux et les proconsuls romains, plus tard par les empereurs, ils ornèrent les portiques et les palais jusqu'au jour où Byzance les draina à son tour, en même temps que bon nombre de statues encore

1 Un certain nombre des marbres antiques de notre musée provenant de collections romaines avaient subi le sort commun à la plupart des antiques découvertes il y a plus de cent ans. Aussi nous sommes-nous empressés d'enlever toutes les restaurations conjecturales ou fausses.

2. Cet article n'ayant aucune prétention scientifique, nous nous bornerons, une fois pour toute, à donner quelques indications bibliographiques : Sur Myron et le Discobole, voir, par exemple, COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I ; sur l'exemplaire nouveau, dit de *la Reine Hélène*, voir RIZZO, *Bolletino d'Arte publ. (all ministerio della publ. instruz.)*, t. I, p. 1 ; LANCIANI, *Monumenti antichi publ. dell Accad. dei Lincei*, 1906, p. 241 et suiv. ; AMRLUNG, *Zeitschr. für Bildende Kunst*, 1907, p. 185 et suiv. ; sur le jet du disque, voir VOLKMANN, *ibid.*, p. 228 et suiv. ; GARDINER, *Journal of Hellenic Studies*, 1907, p. 1.

restées en Grèce. Ce qui échappa aux barbares, aux pieux iconoclastes et aux croisés périt de la main des Turcs, et, avant tout, les bronzes, qui furent convertis en armes et en gros sous.

Heureusement, la terre a conservé un grand nombre de copies des œuvres les plus réputées que le goût classique, dès l'époque d'Auguste, multiplia dans les édifices publics comme dans les habitations et les jardins des particuliers fortunés.

Nous devons nous figurer dans les grandes villes, et spécialement à Rome, de ces boutiques de marbriers habiles, mais peu artistes, telles qu'on en voit encore tant en Italie. On y trouvait indistinctement, pratiquées en marbre — qu'il se soit agi d'originaux de marbre ou de bronze — des reproductions de ces statues fameuses dont l'admiration s'imposait à tous, en raison de leur célébrité même, et que l'on pouvait ainsi acheter à coup sûr. Les reproductions les plus exactes étaient celles des bronzes, car souvent elles étaient basées sur des moulages, que l'on ne pouvait obtenir des originaux en marbre, dont ils auraient gâté la polychromie. Au point de vue du vœu de l'artiste, rien n'était plus déplorable que cette traduction en marbre d'une œuvre conçue pour une matière si différente, d'autant plus qu'elle rendait nécessaire l'adjonction de supports massifs et disgracieux, troncs d'arbres ou rochers, qui contrariaient les lignes et rompaient l'harmonie. Mais c'étaient là choses dont n'avait cure la médiocre sensibilité artistique des financiers romains et dont la sensibilité moderne a mis longtemps à s'apercevoir. Et à cette disgrâce qui, jointe à l'exécution parfois brutale des répliques, nuit déjà tant à l'impression, est venue s'en ajouter une bien plus grave encore par le fait des restaurations que l'on infligeait, jusqu'il y a quelque cinquante ans, à tout marbre sortant du sol un tant soit peu mutilé.



DISCOBOLE TROUVÉ A CASTEL PORZIANO.
(Musée des Thermes à Rome.)

Ainsi le discobole n'est connu que par des répliques de qualités diverses et plus ou moins défigurées par des adjonctions. La plus répandue, par le moulage, est celle du musée du Vatican, qui est affligée d'une tête étrangère et, qui plus est, mise dans le mauvais sens.

Un seul exemplaire (sans parler d'un petit bronze qui se trouve à Munich) possède la tête antique dans la position exacte, et encore cet exemplaire, dérobé à tous les yeux au fond du palais Lancelotti, n'est-il connu que par une ancienne photographie. Un moulage de la tête a pu être retrouvé au Louvre.

Le torse de Castel Porziano pouvant être considéré comme le meilleur, M. Rizzo a été bien inspiré en en tentant, en plâtre, une restauration au moyen d'éléments divers : la tête Lancelotti, un bras droit conservé à la Casa Buonarotti, à Florence (d'un style si apparenté à celui du torse qu'on peut se demander s'il ne lui appartient pas) et les pieds d'un exemplaire du British Museum. (Voir les figures.)

Un pas resterait encore à faire, et nous espérons le franchir sous peu [1] : supprimer tout à fait le support soutenant la jambe gauche (moins gênant cependant que celui de l'exemplaire du Vatican), et *bronzer* la figure, en ayant soin, selon la coutume grecque, d'émailler les yeux, d'argenter les lèvres et les boutons des seins ; de plus, à la façon antique, la plinthe aurait l'apparence de la pierre. On se rapprocherait ainsi, autant qu'il est possible de le faire, du chef-d'œuvre à jamais perdu de Myron.

1. J'apprends que M. Rizzo a réalisé à Rome la tentative que je préconise.

C'est une œuvre sévère en son exécution encore archaïque (voyez le *dessin* de la musculature et des cheveux), en sa silhouette un peu sèche et découpée, dont a été écartée toute recherche de joliesse, au profit d'une harmonie grandiose et simple : c'est l'expression, dépouillée de toute littérature, d'une action athlétique, mais rendue avec une telle acuité d'observation qu'on ne peut bien l'apprécier que depuis que l'on connaît la photographie instantanée. Cependant alors que l'instantané ne donne que la représentation figée d'un stade de l'action, le sculpteur, fondant en une seule plusieurs images mentales — car il est évident que, dans une composition de ce genre, la *mémoire* joue un rôle prépondérant — arrive, à la fois, à donner l'impression du point culminant du mouvement — celui où tout le corps tendu et ramassé comme un arc, s'immobilise avant la détente finale — et à faire prévoir cette détente en montrant le pied, frôlant déjà le sol de la pointe des orteils, entraîné par l'impulsion du jet, et non pas s'appuyant à terre. Et de ce ryhtmé combiné avec le style élevé de la figure, dont tout détail individuel ou accidentel a été écarté, il se dégage une harmonie grave et profonde, nombreuse et pourtant pondérée. C'est de la musique de Bach, a pu dire un archéologue (Amelung). C'est la plus complète expression gymnastique de la force, et l'on songe aussitôt à ces autres expressions, moins différentes au fond qu'on pourrait le croire, car elles sont stylisées à leur façon, de la force laborieuse dont l'œuvre de Meunier fournit les plus éclatants exemples.

RESTAURATION DU DISCOBOLE DE CASTEL PORZIANO PAR M. RIZZO.

Si nous analysons les causes de la vive impression produite sur nous par le discobole, à côté de l'observation de la nature et de l'idéalisation des formes, nous devons faire entrer en ligne de compte la composition de la figure. Celle-ci n'arrive à son expression complète que lorsqu'elle est vue sous un angle déterminé (celui que donne notre reproduction). Certes, tourner autour de la statue ne nuit nullement à l'admiration qu'en suscite l'exécution et le prodigieux équilibre ; mais dès le premier coup d'œil, nous savons tout ce que l'artiste a voulu dire, tant est *claire et complète la silhouette* de sa figure. Il n'y a point place ici pour cette incertitude et cette inquiétude que l'on ressent devant tant d'œuvres, louables par ailleurs, de la sculpture moderne, parce que leur silhouette est confuse et qu'il faut tourner autour d'elles pour comprendre ce qu'elles veulent dire. Nous n'arrivons, alors, à fondre toutes les impressions ressenties successivement en une impression d'ensemble que par un travail de reconstitution mentale qui tue l'émotion.

Ici, la figure est conçue comme un haut relief, vue et dessinée en un même plan, et cette particularité, commune à toutes les œuvres statuaires de l'époque classique grecque, est un des principaux éléments créateurs de ce calme serein et de cette grandeur sublime *(stille Ruhe und erhabene Grösse)* qui, selon l'expression lapidaire de Winckelmann, en sont la caractéristique.

Cette conception en *haut-relief* découlait d'ailleurs de l'évolution normale de la plastique : le



LA REINE TIYI

Bas-relief en calcaire provenant du tombeau de Ouserhat. XVIII[e] Dynastie

Musées Royaux du Cinquantenaire

Héliotinte

Procédé L. Vandamme & Cie, Jette-Bruxelles


ATHLÈTE LANÇANT LE DISQUE
(JEUX OLYMPIQUES 1906.)

relief a précédé la ronde-bosse, et, à une époque où la ronde-bosse était encore enserrée dans les liens de la frontalité [1], déjà le relief déployait sur le fond des frises et des frontons des figures aux attitudes les plus mouvementées. Les frontons d'Egine, avec leurs tumultueuses scènes de combat (selon la nouvelle reconstitution qu'en a faite M. Furtwaengler), expliquent et annoncent la hardiesse de motif du discobole, qu'ils ne précèdent que de quelques années. (Le discobole date du début du deuxième quart du ve siècle.)

Ce qui ajoute encore à l'accord parfait de cette œuvre, c'est qu'elle a été vraiment conçue pour le bronze.

La traduction d'une idée plastique en marbre doit tenir compte, à la fois, du poids et de la fragilité de la matière mise en œuvre, qui doit faire éviter les trous, et de sa luminosité, appelant la multiplicité des formes et la simplicité des contours qui sont rongés par la lumière. Aux époques où le sculpteur extrayait lui-même du bloc la figure que son imagination y avait emprisonnée, l'on ne pouvait se départir de ces règles inséparables d'une plastique saine et rationnelle. La généralisation de la collaboration du praticien qui sculpte la figure a fait perdre au sculpteur-modeleur tout contact avec la matière et le laisse le plus souvent dans l'ignorance des conditions plastiques qui lui sont propres.

Au contraire, le bronze, qui nécessite toujours l'exécution d'une maquette en grandeur, part d'un principe diamétralement opposé: le bloc fait tache, les lumières ne peuvent être données que par les reflets et les trous; les contours doivent être découpés et s'enlever comme à l'emporte-pièce, sur l'entourage. De plus, la rigidité et la légèreté du bronze lui permettent de s'adapter à des formes « rayonnantes » qui ne peuvent être traduites en marbre sans des rapports habiles et des supports disgracieux.

Regardez un instant le discobole, puis, par exemple, une figure de Michel-Ange (une de celles des tombeaux de Médicis) pour saisir clairement ce contraste, qu'il est malaisé d'exposer en peu de mots.

Le temps n'est plus où nous pouvions admirer en bloc ce qui nous reste de la sculpture antique. Le sens des nuances nous est venu et l'archéologie nous a appris à dégager des altérations, causées par le temps et les hommes, l'essence même de sa beauté. JEAN DE MOT.

P.-S. — La seule critique que l'on pourrait faire à la restauration de M. Rizzo est la lourdeur de l'attache du pied gauche, lourdeur qui ne frappe pas dans les autres répliques et qui certes ne déparait pas l'original.

1. Cette loi, formulée par LANGE, *Darstellung des Menschen inder älteren griechischen Kunst,* consiste dans la représentation frontale (de face) et symétrique de la figure humaine. Mais, contrairement à Lange, qui y voit des raisons morales (dignité de la nature humaine), nous y verrions plus volontiers des raisons d'ordre technique et artistique. Nous ne pouvons songer à développer ce point ici.

UN PORTRAIT DE LA REINE TIYI.

On lit parfois dans les journaux l'histoire suivante: Quelqu'un, assistant par hasard à une vente d'objets d'art, achète, pour une somme modique, une pièce qui l'a brusquement séduit, sans qu'il puisse exactement définir ce qui l'a conduit dans son choix. Souvent, la pièce en question est assez misérable d'aspect, ce qui lui a valu de n'attirer que médiocrement l'attention des amateurs, et cependant, lorsqu'elle est nettoyée, restaurée, présentée convenablement, on est surpris d'y reconnaître un original disparu d'un maître célèbre, dont la vente aurait certainement dû exciter d'ardentes rivalités! En général, la lecture de ce fait divers laisse assez sceptique, et l'on est tenté d'y voir une de ces histoires répétées périodiquement les jours où la copie est rare. J'ai eu récemment l'occasion de constater cependant que le cas pouvait se présenter, et l'exemple paraîtra peut-être suffisamment intéressant pour être narré avec quelques détails.

En 1905, assistant à Paris à la vente Philipp, j'avais examiné, assez distraitement, je l'avoue, le

fragment de bas-relief n° 91, que le catalogue décrivait de la manière suivante : « Fragment de bas-relief de l'époque ptolémaïque, en pierre calcaire et représentant un des Ptolemées. Le roi est coiffé du serre-tête tenu rigide à l'arrière par la déesse de la Victoire sous la forme d'oiseau de proie, et à l'avant par les deux urœus. Au-dessus de



FIG. 1.

cette première coiffure est posée la couronne shouti (couronne de la double plume) tronquée, et ornée à la base d'urœus. Une étoffe enserre aussi toute la chevelure. La main tient le lotus héraldique. Une inscription démotique, presque indéchiffrable, a été tracée au calame sur le visage, le cou, la poitrine et le bras (fig. 1). »

Le relief, irrégulièrement découpé, était encadré dans une sorte de boîte grossière en menuiserie arabe qui accentuait l'effet peu agréable de la pièce barbouillée d'inscriptions bizarres.

Tout notre effort à la vente devant se concentrer sur une pièce assez importante, je ne songeai pas un instant à acquérir le fragment de relief. Et cependant, au moment où on l'exposa sur la table du commissaire priseur, surpris de la modicité extrême du prix qu'il atteignait, je me décidai brusquement à m'en porter acquéreur, intrigué surtout par l'inscription, qu'il m'était impossible d'identifier.

A mon retour à Bruxelles, la section des antiquités déménageait pour s'installer dans l'aile de droite du Palais du Cinquantenaire. Au milieu des embarras de ce transfert, je n'apportai pas à la pièce toute l'attention nécessaire et me contentai de la faire encadrer. Elle fut placée dans la salle consacrée aux antiquités de basse époque, en un coin où elle était peu en vue, sans étiquette ; elle ne fut pas davantage mentionnée dans le guide sommaire des collections, étant donné que je ne savais comment la caractériser avec précision.

Plusieurs de mes collègues étrangers ayant visité le Musée, je ne manquai pas de leur montrer le fragment de bas-relief, sollicitant leur avis à son sujet. M. Daressy, conservateur au Musée du Caire, me dit qu'il pensait que la sculpture était de l'époque de la XVIIIe dynastie, sans pouvoir décider catégoriquement si les inscriptions à l'encre étaient tout à fait modernes. M. Spiegelberg, professeur à Strasbourg, convaincu que ces inscriptions étaient réellement d'origine récente, me conseilla de nettoyer le relief après avoir photographié l'ensemble dans l'état où il se trouvait. Empêché, par d'autres préoccupations, de me livrer à ce travail, j'avais perdu la chose de vue, lorsque, il y a quelques semaines, je fus amené, à la suite d'une recherche bibliographique, à feuilleter rapidement un des volumes des *Annales du Service des antiquités de l'Egypte*. Une planche photographique, au passage, retint mon attention : elle représentait une partie d'un mur d'un tombeau thébain où était figurée une reine portant une coiffure identique à celle qui était reproduite sur notre fragment.

Voyant là une indication utile pour la détermination de la date de celui-ci, je m'empressai de le comparer avec la photographie et, à mon extrême étonnement, je constatai qu'il y avait entre les deux plus que de la ressemblance. Notre bas-relief est un morceau arraché au mur dont la planche des *Annales* donnait la reproduction. Immédiatement, son importance devenait extrême. Voici, en effet, ce que disait M. Carter, inspecteur en chef du service des antiquités, dans l'article auquel la planche était annexée [1] : « L'*Omdeh* de Gournah (Thèbes), ayant constaté qu'une tombe antique existait à 30 mètres en arrière de sa maison, avait demandé au Service des antiquités la permission de la fouiller. La tombe, qui avait été pillée dans l'antiquité, avait appartenu au chef du harem royal *Ouserhat*. Les deux chambres qui constituent les appartements funéraires n'avaient reçu aucune décoration. Dans le passage entre les deux, à gauche, il y avait de très fins reliefs, non terminés, et en partie détruits. Ils représentaient le défunt et ses serviteurs devant un sanctuaire qui contenait le roi Amenhotep III et la reine Tiyi, assis sur des trônes. Ces reliefs sont d'un travail merveilleux et, pour la reine Tiyi, ajoute M. Carter, je ne me rappelle

1. *Report of Work done in Upper Egypt (1902-1903)*, dans les *Annales du Service des antiquités de l'Egypte*, t. IV, 1903, p. 177-178.

pas en avoir vu un meilleur portrait. »

Lorsqu'on examine la photographie publiée par le Service des antiquités (fig. 2), on constate immédiatement au-dessous et au-dessus de la tête de la reine deux fentes horizontales qui ont certainement facilité le travail des *brutes* qui n'ont pas reculé devant la mutilation de ce merveilleux monument. On comprend également la raison des surcharges à l'encre noire qui, en défigurant les traits délicats de la reine, avaient pour but d'empêcher que l'inspecteur de Thèbes ne reconnaisse, dans les boutiques, l'origine du bas-relief. Devant la figure se trouvaient quelques signes de l'inscription qui, en hiéroglyphes en relief, donnait le protocole de la reine : on les a effacés d'une manière hâtive qui permet, en quelques endroits, d'en soupçonner la présence.



FIG. 2.

La solution du problème trouvée, il restait à procéder au nettoyage de la pierre. Des lavages à l'alcool et à l'eau pure avec quelques traces d'acide chlorhydrique ont fait disparaître assez facilement les moindres taches.

La photographie reproduite ici me dispensera de décrire le monument (cf. pl.). Je me contenterai seulement de rappeler que la reine Tiyi est une des figures les plus séduisantes de l'histoire égyptienne par l'élément romanesque que l'on devine dans son mariage avec Amenhotep III. Jeune fille de basse extraction, elle a séduit, par sa beauté, un des pharaons les plus puissants. Son fils, Amenhotep IV, est, on le sait, une individualité de premier plan dans l'histoire orientale. Si l'on songe que leur époque est celle où l'art égyptien s'est épanoui avec le plus d'originalité et de perfection, on comprendra qu'il n'est nullement indifférent que nous possédions au Musée de Bruxelles, de l'avis d'un homme aussi compétent que l'est M. Carter, le meilleur portrait connu de la reine Tiyi.

A côté de la tête du jeune prince, dont il a été question dans un précédent numéro du *Bulletin*, le fragment de relief de la reine Tiyi ne peut manquer de frapper nos visiteurs. Il leur montrera, plusieurs siècles avant les premiers tâtonnements de l'art grec, un idéal de beauté et de procédés savants pour le traduire, que tous ceux qui prétendent juger d'une manière impartiale l'évolution artistique de l'humanité n'ont plus le droit d'ignorer davantage.

JEAN CAPART.

COLLECTION MICHOTTE. — LA SCULPTURE *(suite)* [1].

LES NETSUKÉS. — Le vêtement japonais, d'un modèle identique pour les deux sexes et pour les différentes classes de la population, se composait principalement d'une robe flottante, serrée à la taille par une ceinture. Aucune pièce du vêtement n'était munie de poche ; aussi, les personnes de toutes les conditions avaient-elles l'habitude de porter à la ceinture une série d'objets d'un usage courant : l'*inrô*, ou boîte à médecine, une blague à tabac et un étui renfermant une pipe à fourneau minuscule, une bourse, parfois une écritoire.

Le cordon de soie auquel ces objets étaient suspendus était fixé à un bouton ornementé ou à un petit sujet sculpté, le *netsuké* [2]. Lorsque la ceinture était nouée, on glissait sous celle-ci le netsuké, qui, faisant saillie sur le bord supérieur, retenait l'objet qui y était attaché ; le cordon de soie, passé dans un coulant appelé *ojimé*, était suffisamment long pour que l'objet, dépassant la ceinture inférieurement, restât exposé aux regards.

On ignore à quelle époque ont apparu les premiers netsukés, et les plus anciens que l'on connaisse datent de la fin du XVI[e] siècle ; leur emploi se généralisa dès le début du siècle suivant, l'usage du tabac, introduit par les Portugais, s'étant alors répandu.

Netsuké

Ojimé

Inro

INRÔ MUNI DE SON NETSUKÉ.

Les anciens netsukés sont d'une facture assez primitive ; vers le milieu du XVII[e] siècle, la technique se perfectionna et les œuvres gagnèrent en caractère. L'évolution du netsuké se poursuivit au cours du XVIII[e] siècle et atteignit son apogée vers la fin de cette période ; au XIX[e] siècle, la production augmenta au détriment de la qualité et, vers 1860, l'art du netsuké était en pleine décadence.

Les matières les plus diverses étaient employées dans la confection des netsukés : bois, ivoire, corne, os, ambre, corail, porcelaine, métal, etc. Plusieurs d'entre elles étaient parfois associées et l'artiste, tirant habilement parti de leurs propriétés naturelles, obtenait des effets pittoresques et inattendus.

Les netsukés les plus estimés sont en bois ; ils étaient primitivement peints et laqués. Les sculpteurs choisissaient de préférence les bois les plus denses et les plus homogènes ; ils parvenaient ainsi à donner à leurs œuvres l'aspect et le fini du métal, que renforçait encore la belle patine foncée dont elles se couvraient. Les matériaux étaient choisis avec un soin extrême et jamais on ne constate ni fentes, ni défauts quelconques.

On employait aussi

---

1. Voir *Bulletin*, 6[e] année, n° 10, p. 75.

2. Les netsukés en forme de bouton, appelés *manju* et *kagamibuta*, sont probablement le type le plus ancien ; ils servaient ordinairement à suspendre le nécessaire du fumeur. Les kagamibuta sont des boutons d'ivoire ou de bois ornés d'une plaque de métal ciselé. Les netsukés servaient parfois de cachet et portaient alors un nom gravé à la partie inférieure.

La grandeur moyenne des netsukés est de 0[m]04.

l'ivoire ; les netsukés faits de cette matière étaient en partie gravés et noircis, genre de travail qui s'appliquait spécialement à la représentation des cheveux, de la barbe et des ornements du vêtement [1].

Il est facile de se rendre compte du temps que demandait la sculpture d'un beau netsuké quand on examine de quelle manière scrupuleuse il est travaillé : toutes les faces sont également soignées et nulle part, même dans les parties les plus fouillées, on ne peut apercevoir la matière brute ou les traces de l'outil. Aussi l'examen d'un netsuké de choix participe-t-il autant du toucher que de la vue ; en le prenant en main, on éprouve une réelle jouissance à la douceur de son contact, due à son merveilleux poli.

Certains netsukés, représentant principalement des personnages debout, offrent la particularité de se tenir en parfait équilibre sur l'étroite base des pieds. Pour obtenir ce résultat extraordinaire, le sculpteur a dû tenir compte du centre de gravité dans la répartition des masses, et ce surcroît de difficulté vaincue augmente encore l'étonnement que l'on éprouve à la vue de ces œuvres de sculpture, destinées, en somme, à un usage très secondaire.

La variété des sujets traités est infinie ; les



MANJU EN BOIS LAQUÉ, XVIII[e] S.

Dharma méditant.



MANJU. BOIS LAQUÉ INCRUSTÉ DE BURGAU, XVIII[e] S.



KAGAMIBUTA. MÉTAL ET IVOIRE

Paysant actionnant une roue hydraulique.



SHOJO DANSANT. BOIS. XVIII[e] S.



RENARD DÉGUISÉ EN PÈLERIN. ÉBÈNE ET IVOIRE. XVIII[e] S.



SINGES SE DISPUTANT UN FRUIT, PAR TOYOMASU. BOIS. XVIII[e] S.

1. L'ivoire indien était le plus fréquemment employé, mais on se servait aussi d'ivoire fossile, d'ivoire de morse ou de narval.

artistes ont puisé dans tous les domaines, mais on constate une certaine prédominance des sujets



VACHE ET VEAU, PAR TOMOTADA. IVOIRE. XVIIIe S.

populaires ; cela tient à ce que l'usage du netsuké était répandu parmi les gens de condition inférieure aussi bien que parmi les classes élevées de la population.

Les netsukés sont des œuvres de sculpture animées ordinairement d'une vie intense : ils frappent en général par leur côté humoristique et satirique, parfois même léger.

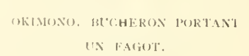
Il est remarquable de constater avec quel esprit le sculpteur a su concentrer tant de caractère, de sentiment et de vie dans des objets de dimensions aussi exigués.

La plupart des netsukés portent la signature de l'artiste.

LES OKIMONO. — Ces sculptures, dont l'origine n'est guère antérieure au milieu du XIXe siècle, se distinguent des netsukés par leurs plus grandes proportions ainsi que par l'absence d'orifices permettant le passage du cordon de soie. Les okimono ne servaient pas, comme les netsukés, à suspendre des objets à la ceinture ; ce sont des productions artistiques qui, contrairement à ce que l'on observe généralement au Japon, n'ont aucun usage pratique.

La plupart des okimono sont en ivoire. Ils représentent le plus souvent des groupes de personnages, groupes très fouillés et compliqués. Ces œuvres, qui ne manquent cependant pas de charme, frappent plus par le côté laborieux et soigné de leur exécution matérielle que par la force et l'originalité de leur conception.

Dr J. BOMMER.



OKIMONO. BUCHERON PORTANT UN FAGOT.

NOS ARMURES A L'EXPOSITION DE LA TOISON D'OR.

LA présence de deux de nos armures à l'Exposition de la Toison d'or nous a permis, grâce à des rapprochements avec des pièces analogues du Musée de Madrid, exposées également à Bruges, de faire quelques observations sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir [1], mais que, pour le moment, nous croyons intéressant de résumer ici pour nos lecteurs.

Il s'agit tout d'abord de notre armure allemande de joute, de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle. Cette armure porte sur le plastron le poinçon d'Augsbourg et une marque d'armurier. Quant aux brassards, ils portent les poinçons reproduits ci-dessous et dont l'un d'eux, le globe crucifère sommé d'une couronne, figure également sur la demi-





armure du roi Philippe Ier de Castille, appartenant à l'Armeria Real de Madrid, envoyée à l'Exposition de la Toison d'or. Or, sur la foi d'une erreur commise en 1849 par M. Martinez del Romero, auteur d'un catalogue de l'Armeria de Madrid, M. Boeheim avait avancé que ce poinçon devait être celui de Jacques Vois ou Voys, armurier bruxellois qui aurait travaillé pour Philippe le Beau. Il faut

[1] Dans *les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or ;* Bruxelles, G. Van Oest (ouvrage en cours de publication).

en rabattre et il nous semble établi, pour plusieurs raisons, que Jacques Voys n'a pu avoir vécu qu'au XVIIe siècle et, dans ces conditions, n'a pu fabriquer la demi-armure de Madrid. Le poinçon de celle-ci est donc indéterminé et, par la même occasion, celui de notre armure de joute l'est également. Au surplus, rien ne prouve que J. Voys fût Flamand. Toutefois, et ceci est un renseignement intéressant, il semble permis de croire, grâce notamment à des renseignements fournis par des inventaires et à cause de la présence d'inscriptions en vieux flamand sur la demi-armure de Madrid, que celle-ci est l'œuvre d'un fourbisseur flamand. Le poinçon qu'elle porte serait donc celui d'un artiste flamand : il en serait de même alors du poinçon figurant sur les brassards de notre armure de joute.

Une observation non moins intéressante a trait à notre armure de guerre renforcée pour la joute, datant de la seconde moitié du XVIe siècle et qui passe pour avoir appartenu à Philippe II. La partie supérieure du plastron de cette armure porte les poinçons ci-contre, qui figurent également sur une armure de guerre ayant appartenu à Philippe II, et faisant partie des collections de l'Armeria de Madrid. Cette armure, décorée de bandes gravées à l'eau-forte et dorées sur lesquelles alternent des flammes, des fusils et des croix de Saint-André, se trouve reproduite dans un précieux manuscrit de l'Armeria « l'Inventaire enluminé de Charles-Quint ». Au dos de l'esquisse reproduisant cette armure, figure une mention manuscrite en caractères du XVIe siècle, portant : « Ceci est le modèle de l'armure aux croix de St-André qu'a à faire maître Wolf, armurier de Landshut, auquel fut porté une copie de cette esquisse, à Augsbourg, au mois d'avril 1551 [1]. » Renseignement précieux qui permet d'attribuer, à coup sûr, l'armure en question du Musée de Madrid à Sigismond Wolf, de Landshut.

Les poinçons qui figurent sur le bord supérieur de cette armure de Madrid sont donc ceux de S. Wolf, c'est établi aujourd'hui du reste, et, par conséquent, à n'en pas douter, c'est également à cet armurier que nous devons attribuer notre armure de Philippe II, du Musée de la Porte de Hal, puisqu'elle porte les mêmes poinçons qui, jusqu'ici, avaient été donnés à Wilhelm de Worms le Jeune. Tel est également l'avis de notre collègue et ami, M. Edgar de Prelle de la Nieppe, conservateur de notre Armeria.

G. MACOIR.



DONS.

Nous avons reçu pour nos collections :

De M. Lucien DELMOITIÉ, des souvenirs mortuaires du XVIIIe siècle, quelques-uns imprimés sur des cartes à jouer ; une ancienne mesure (un pied); une chemise de Léopold Ier (avec couronne royale) ;

De M. Stéphane GSELL, directeur du Musée national des antiquités algériennes, quatre monuments lapidaires provenant de Mdaourouch et portant des inscriptions de dates très différentes, offrant des exemples instructifs de l'écriture et du formulaire épigraphique dans l'Afrique romaine et byzantine ;

De M. Carlo POPOLANI, médecin à Damas, des vases et divers objets intéressant notre collection céramique ;

De M. Paul GAUDIN, directeur du chemin de fer de Hedjaz, à Haïfa, un lion en terre cuite, phénicien ;

De M. MISSON, vice-consul de Belgique à Damas, un phallus de pierre, trouvé en Arabie ;

De M. Joseph DESTRÉE, conservateur des Musées Royaux, une penture de porte, du XVIe siècle, en fer forgé, ornée du fusil de Bourgogne, dit briquet ;

De M. le vicomte ABBATE DE FAVIGNANA, deux planchettes d'un sarcophage de l'époque romaine, avec figures, et un grand fragment d'une toile de momie, de la même époque, avec peinture de la partie supérieure d'un Osiris ;

De M. PELLE, antiquaire à Bruxelles, 22 carreaux en faïence de Delft, tous différents, du XVIIe siècle ;

De M. DE BREMAECKER, des ossements et des poteries anciennes découvertes sur la plage d'Heyst ;

De M. Ambroise DELACRE, une élégante balance de bijoutier; objet mignon et de nature à faire joli effet dans notre vitrine de poids et mesures, choses dont nos pères prenaient texte pour produire de vrais bijoux, ingénieusement présentés et joliment décorés ;

De M. VAN SEYMORTIER, pharmacien à Audenarde, un mortier en pierre, destiné à prendre place dans notre « reconstitution d'une pharmacie » ;

---

[1] « Es esta pintura de las armas de bastones de guerra que a de hazer mase bolfe, armero Delançuete que lleva otra tal desde Agusta en el año de 51 en el mes de Abril. »

Cf. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid*, por el CONDE V^do DE VALENCIA de DON JUAN, p. 87, note 1; Madrid, Hauser y Menet, MDCCCXCVIII.

De M. Camille Collard, fouilleur du Musée, un fac-similé, en plâtre peint, de la « Mâchoire de la Naulette » (Walzin) ;

De M. le sénateur Henricot, en mémoire de feu son beau-frère Alfred Rucquoy, une épée en fer et des urnes cinéraires du cimetière Hallstattien de Court-Saint-Etienne, ainsi qu'une série d'objets de l'âge de la pierre provenant du pays et de l'étranger ;

De MM. Charles Buls, Franz Philippson et Paul Errera, un vase du Dipylon ;

De M. Van Acker, artiste peintre à Bruges, deux dessins originaux, enluminés, des projets d'affiches annonçant l'exposition de la Toison d'or, à Bruges, en 1907 ;

De M. Merghelinck, écuyer, à Ypres, une empreinte d'un sceau de Charles le Téméraire;

De Mme Story, de Gand, des vêtements Maoris provenant du district d'Auckland ;

De M. Georges Lapière, ingénieur, membre du Conseil supérieur de l'industrie et du commerce, une Vierge en pierre, du XVIIe siècle; un couvercle de soupière en porcelaine de Tournai ayant fait partie d'un service commandé comme prix de tir de la Société Saint-Sébastien d'Ypres, fondée en 1302 ; des carreaux anciens ;

Du Ministère des chemins de fer, postes et télégraphes, diverses cheminées en marbre, un terme d'escalier, provenant de la démolition d'immeubles à Mons pour l'agrandissement de l'hôtel des postes ;

De Mme Goldschmidt-Przibram, rue de la Loi, 60, à Bruxelles, une belle pèlerine en dentelle des Flandres et une série d'échantillons de dentelles ;

De M. Franz Cumont, conservateur délégué : 1° une stèle funéraire dont le bas-relief représente un gladiateur qui, comme l'explique l'épitaphe, après avoir vaincu son adversaire, périt d'un coup donné traîtreusement par le mourant : monument très curieux pour l'histoire des jeux de l'amphithéâtre; 2° deux inscriptions, l'une remontant à l'époque de Mithridate, l'autre de la période byzantine.

Pour les collections du Musée de la Porte de Hal :

De M. Adolphe Cumont, lieutenant d'artillerie, trois sabres à la turque et deux pistolets à percussion ;

De M. le colonel Oswald Allard, à Bruxelles, le premier fusil Comblain qui fut fabriqué et fut envoyé à M. le lieutenant général Maréchal, inspecteur général des gardes civiques du royaume ;

De Mme Roekeyns-Vanderstock, à Bruxelles, un obus ;

De M. Georges Macoir, une série de cartouches pour le fusil Gras, le fusil Lebel et le revolver d'ordonnance français, ainsi qu'un exemplaire de la nouvelle balle S. ;

De Mlle Anna van Haverbeke, à Anvers, les décorations suivantes : cravate et croix de commandeur de l'Ordre de Léopold ; décoration du Cinquantenaire de la marine belge (3 mars 1896); croix civique de première classe ; croix de chevalier de la Légion d'Honneur ; croix de l'ordre du Lion néerlandais.

Ces décorations ont appartenu à M. Joseph van Haverbeke, ancien inspecteur général de la marine belge.

AVIS.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cie, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 2. FÉVRIER 1908

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Étranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

DONS.

S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre, dont la constante sympathie pour notre institution s'est traduite tout récemment encore par le Haut Patronage qu'Elle a daigné accorder à la Société des Amis des Musées royaux, vient d'enrichir notre bibliothèque dentellière de trois ouvrages intéressants :

La dernière édition anglaise de l'*Histoire de la dentelle*, par Mrs Bury Palliser, revue et augmentée par M. Jourdain et Alice Dryden ;

Un important recueil de modèles de broderies à points comptés, publié à Bucharest et comprenant 41 grandes planches en couleur, remplies de motifs dont les heureuses dispositions, en même temps que les teintes vives et distinguées, justifient pleinement le renom dont jouissent, en général, les broderies roumaines. Ces planches sont actuellement exposées dans notre galerie de la dentelle ;

Un bel album, représentant des dentelles fabriquées spécialement pour l'Exposition universelle d'Anvers 1885, par la maison Minne-Dansaert. La plupart des dentelles qui s'y trouvent reproduites sont restées de vrais modèles du genre, et c'est à bon droit que S. A. R. a jugé utile de les mettre sous les yeux du public dans notre Bibliothèque. Nous ajouterons que cet album constitue une page, et non des moins belles, de l'histoire de la dentelle à Bruxelles.

Il est souhaitable que sa présence chez nous appelle la venue de reproductions semblables de tant de belles choses produites par nos fabricants de dentelles, et dont la dispersion aux quatre coins du monde ne laisse malheureusement subsister aucune trace dans le pays qui les vit naître.

Puisse le haut exemple donné en ce moment, provoquer de semblables apports de la part des personnes, fabricants ou autres, qui détiendraient de ces documents, et ajouter encore ainsi à la gratitude profonde que nous devons à S. A. R. et dont nous la prions de trouver ici le respectueux hommage.

Nous avons reçu pour nos collections :

De M. Julien Mathys, 42, avenue de la Cascade, à Bruxelles, une belle aiguière en verre irisé et un plat en verre de grandes dimensions. Ces verres sont parmi les plus beaux de tous ceux, provenant de Syrie, que nous possédons ;

De M. le Dr Hussein Haïdar, de Beyrouth, divers fragments intéressants de sculpture, savoir :

1° Une tête barbue, grandeur nature, qui semble être un portrait funéraire ;

2° Une tête barbue analogue, de dimensions plus petites ;

3° Un bas-relief avec une représentation d'Eros et Psyché.

Les deux premières pièces, exécutées dans un calcaire semblable à celui dont on s'est servi à Palmyre et qui se rapprochent, par leur style, de l'art palmyrénien, sont des spécimens intéressants de la sculpture indigène pratiquée en Syrie sous l'Empire romain. Nous ne possédions aucune œuvre analogue ;

De M. van Overloop, conservateur en chef des Musées royaux, une saucière en porcelaine de Bruxelles, de la marque « Louis Cretté », rehaussée

de peintures à la sépia, ayant, comme sujet, deux fables de La Fontaine ;

De M. Alfred Dermond, 1[er] drogman honoraire du consulat général de Belgique à Smyrne, une paire de boucles d'oreilles en or. Ces objets, fort intéressants, sont destinés à la section de l'Antiquité classique. Les boucles sont composées d'un pendentif orné d'une gemme lenticulaire en verre jaunâtre sertie dans un cône d'or, d'une perle de verre, et terminées par une améthyste amygdaloïde. Ces boucles d'oreilles ont été trouvées dans un sarcophage à Davas, localité distante d'une quarantaine de kilomètres de Hiérapolis (Asie Mineure).

UNE CHAMBRE A FEU DU MUSÉE DE LA PORTE DE HAL.

A partir du commencement du xv[e] siècle, les pièces d'artillerie se composaient de deux parties : la volée, dans laquelle on introduisait le projectile, et la *chambre à feu mobile* ou *boîte à poudre*, qui recevait la charge. La chambre à feu (voir fig. 1) était en général en fer fondu, mais parfois aussi en fer forgé ; elle était munie d'une anse de manœuvre, ordinairement en fer forgé, moins cassant que la fonte. Une des extrémités de la chambre à feu, ouverte, se terminait par une *feuillure* pouvant pénétrer dans l'âme du canon. Une petite ouverture pratiquée vers la culasse,



FIG. 1.

la *lumière*, permettait de mettre le feu à la charge de poudre déposée dans l'intérieur de la chambre.

Le Musée de la Porte de Hal possède une jolie collection de chambres à feu, en fer fondu ou forgé, de différents modèles et de différents calibres. Un certain nombre de ces pièces portent des marques sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. Une de nos chambres à feu (série X, n° 29), que nous reproduisons ci-dessus (fig. 1), est particulièrement intéressante à cet égard. Elle a été trouvée, avec d'autres, dans les fouilles du château de Bouvignes, près de Dinant. Cette pièce, de forme cylindrique, en fonte de fer, est munie d'une poignée en fer forgé. Sa longueur est de 0m44 ; la longueur de la feuillure de 0m030 ; son diamètre intérieur de 0m050. La lumière se trouve placée sur le côté gauche de l'anse.

De ce côté également, et partant de la lumière, se trouve, imprimée en creux sur la surface de la chambre, une marque affectant la forme d'une flèche traversant un losange et coupée un peu plus haut que celui-ci par un trait horizontal formant croix avec la hampe de la flèche.

Un inventaire « de l'artillerie estant en l'ostel de la ville de Paris », fait en 1505, et reproduit par L.-N. Bonaparte, dans ses *Études sur le passé et l'avenir de l'artillerie* (t. I, p. 376, pièces justificatives, n° 6), mentionne, c'est assez intéressant à constater : «Ung vuglaire (veuglaire) de XX poulces de long et de cinq de calibre affusté garny de deux chambres marqué..... » suit une marque qui ressemble très fort à celle de notre chambre à feu. La différence entre cette marque et la nôtre consiste en ce que, dans la marque reproduite à l'inventaire de 1505, il manque la partie inférieure de la flèche et les deux pennes qui figurent sur la nôtre. Mais le losange traversé et la croix y sont.

Ajoutons qu'une autre de nos chambres à feu (série X, n° 30), trouvée également à Bouvignes, et de dimensions et de forme à peu près semblables à celle que nous reproduisons, porte également une marque qui rappelle en tous points, à un détail près, celle figurant sur la chambre n° 29, série X. En publiant cette petite note, nous n'avons pas d'autre intention que d'engager les collectionneurs qui possèderaient des chambres à feu, à les examiner attentivement et, le cas échéant, à publier les marques qu'ils pourraient y découvrir.

GEORGE MACOIR.

UN VASE FUNÉRAIRE DU STYLE DU DIPYLON.

MESSIEURS Buls, Paul Errera et Franz Philippson, dont on est habitué à rencontrer les noms parmi ceux des bienfaiteurs de notre Musée, viennent d'ajouter à leurs libéralités antérieures un don extrêmement précieux pour nos collections de céramique grecque :

C'est un vase du style géométrique attique que l'on désigne sous le terme de *Dipylon*, et que ses dimensions considérables (0m87) nous font supposer avoir été déposé sur un tombeau, comme monument funéraire et non à l'intérieur de la fosse [1].

1. Ce vase nous avait été signalé par M. Fernand Mayence, ancien membre étranger de l'École française, chargé de cours à l'Université de Louvain.

Il constituera un digne pendant au grand vase géométrique béotien que nous devons à la générosité de feu le comte Charles d'Ursel.

Le nom de vase du Dipylon [1] a été donné aux vases de style géométrique attique, dont les plus beaux exemplaires ont été trouvés dans la nécropole située non loin de la double porte, le fameux Dipylon, point d'aboutissement des routes d'Eleusis et du Pirée. Notre vase a été exhumé un peu au nord de cette nécropole, dans la direction du faubourg de Patissia. Il se rattache tout à fait au style des grands vases du Musée d'Athènes et leur est à peine inférieur comme exécution et comme conservation [2].



(Musée du Cinquantenaire). VASE FUNÉRAIRE DE STYLE DU DIPYLON.

La céramique à décor géométrique a, dans toute la Grèce, succédé à la céramique mycénienne, où le décor naturaliste, c'est-à-dire la reproduction libre des formes naturelles, avait occupé la première place. Déjà à la fin de la période mycénienne, de plus en plus l'on stylisait la représentation dans le sens géométrique, mais l'apparition d'un style géométrique conséquent et général, auquel le décor des poteries péruviennes peut seul être comparé, coïncide avec les événements politiques qui mirent fin à la brillante civilisation de l'âge du bronze. Les chroniqueurs grecs les désignaient sous le nom de retour des Héraclides ou d'invasion dorienne, et l'anthropologie y voit l'ouverture de l'âge du fer.

Ce n'était en somme qu'un retour en arrière, tant il est vrai que le style géométrique se retrouve dans les couches les plus primitives de la civilisation grecque, comme chez tous les primitifs de toutes les époques. La stylisation géométrique, qui réduit l'ornement et la représentation des objets naturels à des formes schématiques et délimitées par des lignes droites, est l'enfance de l'art [3]. Le primitif est incité à se servir de formes géométriques, d'abord

1. Sur la céramique du Dipylon, les travaux les plus récents sont :

POTTIER, *Catalogue des vases antiques du Louvre,* vol. I (1890), p. 212 et s.

PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité,* vol. VII (1898), p. 154 et s.

SAM WIDE, *Geometrische Vasen aus Griechenland. Jahrbuch des Arch. Inst.,* 1899, et tiré à part en volume.

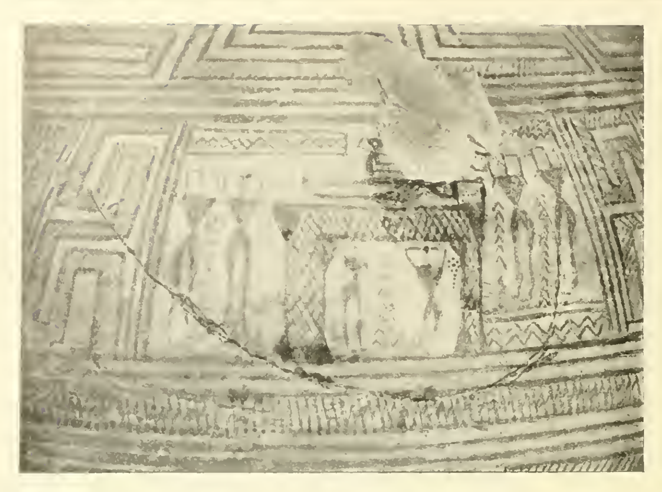
FRED. POULSEN, *Die Dipylongraeber und die Dipylonvasen,* 1905.

2. Sa forme rappelle, en plus petit, l'amphore n° 200 du Musée d'Athènes (Planche XI de l'Album de Collignon-Couve). Le vase de Bruxelles est incomplet. Un morceau de la scène figurée manque, malheureusement, et le col a été refait en partie, mais à coup sûr.

3. Voir GROSSE, *Les débuts de l'art.*

HADDON, *Primitive art.*

CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte.*



EXPOSITION DU MORT. *(Prothesis).* *(Détail du vase de style du Dipylon.)*

par sa paresse naturelle, qui obéit à la loi du moindre effort, et qui le pousse à choisir les formes qui lui coûteront le moins de peine à reproduire, et dont la répétition satisfera son besoin de rythme et créera spontanément un décor ornemental. Ces formes, il les rencontrera tout prêtes à être copiées dans la nature, dans le pelage des animaux entre autres; la technique primitive de la vannerie et du tissage les produira mécaniquement.

Lorsque des nécessités religieuses ou magiques l'obligeront à représenter des scènes où apparaissent des hommes et des animaux, l'aspect de ceux-ci restera conforme aux représentations que son génie décoratif aura conçues : elles seront géométriques.

Ces brèves réflexions ne sont pas inutiles à la compréhension des représentations et du décor des vases de style du Dipylon, qui est le style géométrique le plus complètement et le plus logiquement développé qui existe.

Les limites chronologiques pourraient en être fixées approximativement du xe au viie siècle avant Jésus Christ, et notre vase semble appartenir à la dernière période de son développement, qui précède de peu l'éclosion du style dit proto-attique, né sous l'impulsion d'influences extérieures.

Ce qui frappe tout d'abord dans le décor, c'est qu'il donne au vase l'apparence d'être complètement recouvert d'un tissu serré. A part une zone noire au pied, la panse et le col sont décorés de bandes de grecques, de losanges, de lignes brisées, de chevrons tracés en traits d'une élégante régularité. A la hauteur des anses, où l'on reconnaît la tête de bouquetin aux cornes recourbées, dont elles dérivent, quatre métopes sont délimitées par des ornements verticaux. Deux d'entre elles contiennent les attaches des anses, les deux autres, au milieu de chaque face, sont ornées de représentations de scènes de funérailles. Le terme d'*explication* serait plus exact, car l'artiste a voulu expliquer la cérémonie, en en traçant schématiquement les points essentiels, plutôt qu'il n'en a donné une représentation dans le sens que nous pourrions prêter à ce mot. Il fallait, pour des raisons religieuses, que la scène fût bien comprise.

Dans la scène de *prothesis* (exposition du corps), le défunt n'est pas représenté tel que nous aurions pu le voir étendu sur le lit funèbre : l'on a dessiné le lit de façon à montrer simultanément les quatre pieds et la couverture tissée ou la natte qui le recouvrait, et dans l'impuissance où le dessinateur était d'exprimer la troisième dimension, il a rabattu la surface supérieure du lit dans le plan vertical.

Le mort est représenté au-dessus du lit, vu de face, également en rabattement, et nu, non pas que ce fût réellement le cas, — les textes et d'autres représentations nous montrent qu'il devait être couvert, — mais parce que la nudité permettait de montrer la structure de son corps et, ce qui était essentiel, son sexe. Bien qu'un éclat se soit détaché de la surface du vase, emportant la tête du cadavre, la présence d'une longue chevelure pendante et les formes du corps désignent clairement une femme. Le petit personnage accroupi sur le corps et portant, dans le geste habituel du désespoir, la main à la tête ne peut être que son enfant [1].

Autour du lit sont groupées des femmes, également entièrement nues, portant les mains à la tête, deux au pied du lit, deux au chevet, celles-ci pla-

1. Je ne connais de représentation analogue que sur un vase géométrique béotien du Louvre. POTTIER, *Vases du Louvre*. A. 575 pl. 21, où une fille de la morte, assise sur le lit funèbre, la tient par le bras.

cées sur une bande, qui est peut-être un tapis rabattu en plan, deux autres, enfin, que l'artiste a placées sous le lit, étant incapable d'indiquer autrement qu'elles se trouvaient aux côtés de la couche. Dans la métope qui est sur la face opposée du vase, cinq autres femmes semblables, une sixième sous l'une des anses. L'horreur du vide, caractéristique pour l'artiste géométrique, lui a fait semer l'espace situé entre les figures d'ornements sans signification précise.

Ces femmes portant les mains à la tête, sans doute pour s'arracher les cheveux, ce sont les pleureuses, les *voceratrices* des funérailles corses, que l'on rencontre également chez tous les peuples primitifs.

On s'est demandé si cette nudité, qui est générale sur les représentations de ce style, n'était pas rituelle et si elle ne signifiait pas que les femmes s'*offraient* au mort comme concubines [1]. Cette explication, qui pourrait trouver sa justification dans nombre de coutumes funéraires, entre autres dans le mariage des morts célibataires, conservé sous une forme symbolique en Grèce et se célébrant effectivement chez certains peuples [2], est contredite notamment par la scène de notre vase, où il s'agit des funérailles d'une femme. D'autre part, sur un vase géométrique béotien du Louvre [3] bien que les pleureuses soient complètement vêtues, le peintre a indiqué leurs seins comme si elles étaient nues. D'ailleurs si nous remarquons encore que, sur les vases géométriques, les hommes sont généralement nus, bien que ceints de leurs armes, ce qui exclut l'idée d'une nudité réelle, nous pouvons admettre que la nudité s'explique par le désir de bien caractériser le sexe des figures. Un coup d'œil accordé à celles-ci montrera que, comme les dessins d'enfants — les primitifs ne sont-ils pas des enfants ? — leurs représentations se réduisent aux caractéristiques essentielles : tête, minceur du cou, largeur des épaules, minceur de la taille, ampleur des hanches et indications latérale des seins (pour qu'on les distingue sûrement), le tout soumis à cette règle de simplification géométrique que nous formulions plus haut.

Quant au but même de ces représentations, c'est de donner à l'âme du mort, conformément aux croyances animistes, l'assurance que les funérailles ont été accomplies selon les rites prescrits, et de perpétuer les bienfaits résultant de ceux-ci, par la vertu magique des images.

Ce sont de modestes parallèles aux représentations si éloquentes des tombes égyptiennes.

JEAN DE MOT.

1. MULLER, *Nacktheit und Entblösung*, p. 82, et voir l'opinion contraire dans POULSEN, *Dipylongräber*, et Arch. Jahrbuch, 1906, p. 177 et s.

2. SCHRADER, *Todtenhochzeit*.

3. A. 575. Cité en note plus haut. Voir POTTIER, *Catalogue*, I, p. 245.



BIJOUX ET BRODERIES MAROCAINS.

M. le Dr A. Tacquin qui avait bien voulu autrefois nous rapporter du Maroc divers objets intéressants, vient, au retour d'un nouveau voyage dans ce pays, de nous remettre une petite collection, très judicieusement choisie, d'anciens bijoux et de broderies recueillis par lui au cours de ses excursions.

BIJOUX.

Les bijoux du Maroc présentent un double intérêt : 1° parce qu'ils proviennent du foyer le plus intense de l'orfèvrerie musulmane [1] ; 2° parce qu'ils se rencontrent sur une terre qui, jusqu'à présent, a été fermée aux influences européennes.

Pour les Marocains, le bijou constitue presque exclusivement sa fortune, et cette fortune il la porte toujours sur lui. En temps de troubles, il fait, en général, enfouir ce trésor dans la cave de sa maison et pour que le secret du lieu où se trouve le trésor ne soit pas dévoilé, l'esclave qui a été chargé de ce travail est ensuite tué.

Chez le *Marocain arabe*, c'est-à-dire celui qui habite la région située au nord de l'Atlas, on ne rencontre pas de bijoux en or, mais seulement en argent. L'argent des anciens bijoux (ceux qui portent la marque du Maghzen) provient en grande partie de vieilles monnaies espagnoles qui ont un titre très élevé, tandis que l'argent employé actuellement au Maroc a un titre très faible.

Les bijoux sont d'un caractère tout différent suivant qu'ils proviennent du marocain arabe ou du marocain berbère.

La *bijouterie arabe* est généralement caractérisée par la lourdeur de la facture, par l'absence d'émail et de niellé et par le fait que les différentes pièces d'une parure sont soudées les unes aux autres. La femme porte : un diadème formé de chaînettes et de pendentifs, parfois une boucle spéciale sur la tête, des boucles d'oreilles très lourdes (A de la figure ?), un collier formé de perles variées, corails, etc. Pour attacher certaines

1. HENRI CLOUZOT, Les bijoux indigènes au Maroc, en Algérie et en Tunisie. *Bull. de la Soc. de Géogr. de Lille*, n° 12, 1906.

pièces du vêtement, elle porte sur la poitrine une double broche reliée par une chaîne, et que l'on nomme khellailette (B). Au milieu de la poitrine est suspendue, par une chaine, une plaque (khamsa) portant cinq proéminences représentant, d'une façon emblématique, les cinq doigts de la main (C). Cette plaque sert à conjurer le mauvais sort. De gros bracelets se portent aux poignets, nombre de bagues aux doigts, une boucle à la ceinture et des anneaux (redifs) aux chevilles.

La *bijouterie berbère*, c'est-à-dire celle des populations n'ayant jamais subi la conquête arabe et qui sont établies au sud de l'Atlas, est d'une facture tout autre que celles des Marocains arabes. La Chaîne de l'Atlas formant une frontière naturelle entre les Marocains du nord et les Berbères autochtones est la cause de ce changement.

Ici apparaissent les bijoux en or. Les bijoux en argent, qui sont plus répandus, ont un caractère artistique supérieur et sont d'une forme infiniment plus légère et plus élégante que ceux des populations du nord. L'orfèvrerie, qui s'enrichit aussi d'émail et de niellé, a subi l'influence soudanaise, l'influence chrétienne (par les Portugais) et a conservé, semble-t-il, l'influence barbare.

Contrairement à ce que nous avons vu précédemment, toutes les pièces de la parure berbère sont rivées. Il suffira de jeter un coup d'œil sur la figure ci-contre pour se rendre compte du caractère artistique différent qui sépare la khellailette arabe (B) de la khellailette berbère (D). On remarquera aussi la finesse et l'élégance du diadème berbère, orné d'émaux et de niellé figuré en E.

BRODERIES.

La collection choisie de broderies marocaines, que nous devons aussi à l'obligeance du docteur Tacquin, est intéressante par ce fait qu'elle nous montre fort bien le caractère de ce travail chez un peuple qui a su conserver intacte sa nature locale.

Les broderies faites en laine ou en soie — jamais en coton — sont toujours d'un dessin très simple (la loi de Mahomet défendant la représentation d'un sujet puisé dans la nature), d'une facture massive et souvent de couleurs très vives. Jusque dans ces derniers temps, la teinture employée au Maroc était uniquement extraite de produits végétaux ou minéraux du pays. Maintenant, malgré les efforts du Maghzen, les couleurs d'aniline pénètrent de plus en plus dans ces régions et remplaceront, comme partout, les belles teintes durables d'origine végétale.

Parmi les broderies recueillies par le docteur Tacquin, citons un tapis brodé en soie, provenant de Rabat (localité réputée pour ses tapis) avec dessins aux couleurs vives et variées, portant, sur un côté, la figuration d'une mosquée.

De même que l'homme, *la femme arabe* ne porte pas de broderies sur ses vêtements, à part sur les babouches destinées à l'intérieur de l'habitation. Par contre, la broderie est distribuée à profusion sur les harnachements de chevaux, selles, brides, coussins, etc.

La broderie à jour, ou *en l'air*, n'existe pas : si on la rencontre — ce qui est très rare — elle n'est pas originaire du pays.

Dans le Sous, c'est-à-dire chez les *Marocains berbères*, les broderies ont un tout autre caractère. Là, apparaissent les broderies à jour (qui n'existent pas chez les Arabes), mais seulement chez les riches, qui les portent sur leurs vêtements.

Après de longs pourparlers et usant de beaucoup de diplomatie, le docteur Tacquin a réussi à nous procurer un de ces vêtements brodés — fort rares en Europe — que l'on nomme djellaba. Il est très difficile d'acquérir une djellaba parce qu'elle constitue une sorte de vêtement propre aux familles aisées ou riches, brodé et même tissé dans la maison du propriétaire.

La pièce en question, qui est empreinte d'un intéressant et très curieux caractère artistique local, provient du nord du Sahara (Oued Noun). Il est à remarquer que l'étoffe de la djellaba dont nous parlons est formée d'un nombre considérable de bandes de coton écru larges de 8 centimètres et qui sont rejointes les unes aux autres par un surjet, ce qui prouve que l'étoffe a été tissée dans le pays.

Parmi les parties brodées de ce vêtement, signalons plus particulièrement un ornement circulaire, formé de deux bandes concentriques de broderies à jour en soie écrue. L'intervalle entre les deux bandes, comme l'intérieur de la petite bande, est orné d'un dessin régulier fait en broderie mate (soie blanche) mariée avec des points à jour.

Ces quelques lignes suffiront, je pense, pour faire comprendre combien nous devons être reconnaissants au docteur Tacquin de ce qu'il a bien voulu se charger de nous rechercher de si intéressants spécimens de l'art marocain, art spécial appelé sans doute à disparaître sous peu, par suite de la pénétration européenne dans ce pays resté, jusqu'à présent, en dehors de notre civilisation.

E. Rahir.





(Musées du Cinquantenaire.)

BIJOUX MAROCAINS.

A. Boucles d'oreilles de Marocain arabe.— B. Khellailette de Marocain arabe. — C. Khamsa de Marocain arabe. — D. Khellailette de Marocain berbere. — E. Diadème de Marocain berbère. — F. Bracelet de Marocain berbere.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

M. Jean Poils, trésorier-adjoint de la Société d'Archéologie a été nommé membre du Conseil d'administration.

DEUXIÈME LISTE

MEMBRES ADMIS DANS LA SÉANCE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE FÉVRIER 1908.

Membre protecteur :

M. Ferdinand Bisschoffsheim, ancien sénateur, Paris, place des États-Unis, don 10,000 fr.

Membres effectifs (cotisations à 100 fr.).

MM. Max Hallet, avocat, administrateur des Hospices, 346, avenue Louise.
Léon Moyaux, industriel, Baume-Marpent, Haine-Saint-Pierre.

Membres associés (cotisation supérieure à 20 fr.).

M. Henri Le Bœuf, 214, chaussée de Charleroi (50 fr.).

(Cotisations à 20 francs.)

M. le Dr Adrien Bayet, 43, rue Bréderode.
Mlle Anna Boch, artiste peintre, 34, rue de l'Abbaye.
MM. Joseph Breckpot, expert, 129, rue Royale.
Eugène Cumont, 3, rue de Spa.
Georges De Boeck, avocat, 42, rue du Congrès.
Edmond De Vigne, architecte, 13, rue de l'Enseignement.
Ernest Eloy, industriel, 63, rue Armand Campenhout.
Louis Emond, avocat, 29, rue de la Linière.
Alfred Goldschmidt, 60, rue de la Loi.
Georges Jacobs, notaire, 34, rue aux Laines.
Fernand Khnopff, artiste peintre, avenue des Courses.
Henri Le Bon, avocat, 80, rue Mercelis.
Omer Lepreux, directeur à la Banque Nationale, 39, rue de Turin.
René Martin, avocat, 43, rue Saint-Bernard.
Adolphe May, 22, place de l'Industrie.
Mlle Jenny Minne-Dansaert, manufacture de dentelles, Haeltert.
Mottart, rue de la Longue Haie.
MM. Joseph Nève, 36, rue aux Laines.
Ludovic Nève, 230, rue de la Loi.
Pelle, antiquaire, 6, rue Terarken.
Mme O. Peltzer-Bredt, 123, avenue Louise.
M. Jean Poils, 59, rue de la Source.
Mme Héloïse Poltvliet, 13, rue Impériale.
MM. Edmond Rahir, attaché aux Musées du Cinquantenaire, 116, rue de la Limite.
Charles Samuel, artiste statuaire, 36, rue Washington.
Fernand Scribe, 2, rue de la Chênaie, Gand.
Mme Herbert Speyer, 95, avenue Louise.
MM. Louis Steens, échevin, 1, rue Paul Lauters.
Ernest Van Neck, conseiller communal, boulevard de Waterloo, 11.
Conrad Verhaeghe de Naeyer, 31, avenue des Arts.

Erratum. — C'est par erreur que M. Gaston Haardt a été inscrit dans la première liste comme membre protecteur, sous le prénom de Gustave.

INFORMATIONS.

Les membres de la *Société des Amis des Musées* seront prochainement convoqués aux Musées du Cinquantenaire, où MM. les conservateurs leur donneront des conférences au sujet des objets offerts par la Société et de ceux nouvellement entrés aux Musées.

Le Conseil d'administration de la Société vient, dans une lettre adressée à M. le ministre des Sciences et des Arts et à M. le ministre des Travaux publics, d'émettre le vœu de voir conserver le Panorama du Caire, d'Emile Wauters, dans sa forme actuelle, au Parc du Cinquantenaire.

DONS.

La Société a reçu, à titre de don, de M. le Dr Barella, un tableau de Van Moer, représentant le service funèbre de la première Reine des Belges (1850). Cette œuvre, outre son mérite artistique, présente un grand intérêt documentaire.

La Société l'a remis à la Commission des Musées, qui l'exposera dans les salles du Musée historique.

AVIS.

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.

Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat et secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

IMP. VROMANT ET Cie, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 3. MARS 1908

BULLETIN
DES MUSÉES ROYAUX
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS
(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)
A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

TÊTE DE MARBRE DU IVe SIÈCLE OFFERTE PAR LES « AMIS DES MUSÉES ROYAUX ».

LA fondation récente de la Société des « Amis des Musées royaux » a eu déjà pour nous les plus heureuses conséquences. Ces amis ont pu acquérir et nous offrir un morceau antique d'un haut intérêt artistique et archéologique, qui constitue un précieux enrichissement de notre collection de sculptures.

C'est une tête de marbre, provenant de Carie, qui se trouvait depuis plusieurs années en possession d'un amateur parisien. Un reste de manteau, qu'on remarque dans la nuque, prouve que cette tête, dont le cou est brisé, appartenait à un buste drapé ou à une statue vêtue.

Nous nous trouvons certainement en présence d'un portrait — un portrait d'un caractère individuel très accusé et d'une intensité de vie très expressive. Un visage émacié aux pommettes osseuses, à la barbe courte et drue, des yeux largement ouverts, saillant sur la maigreur des joues sous des sourcils relevés vers les tempes, un nez fort, dont la racine fait un angle brusque avec le front bombé, coupé de rides, composent une physionomie d'un réalisme saisissant. La chevelure achève de donner au personnage une physionomie originale ; formée de petites mèches sinueuses divergeant du sommet du crâne, elle se termine par une couronne de boucles, qui s'étagent artistement sur le front, contournent les oreilles, profondément creusées, et descendent jusque sur la nuque.

Je ne saurais citer aucune œuvre semblable ; on reconnaît cependant dans cette tête la technique de l'école de sculpture qui florissait en Asie Mineure sous l'Empire, et dont un des caractères distinctifs est d'appliquer à la statuaire en marbre les procédés du bronzier qui retouche au burin l'épreuve sortie du moule.

Déjà sous Hadrien (117-138), des artistes d'Aphrodisias en Carie, Aristéas et Papias, s'efforcent dans les Centaures du Musée du Capitole de faire produire à une matière rebelle les effets du métal [1]. Notre Musée possède deux beaux bustes découverts à Smyrne et paraissant dater de la seconde moitié du IIe siècle [2], bustes dont l'exécution minutieuse, d'une étonnante virtuosité, tient de l'art du ciseleur plutôt que de celui du sculpteur. De même, on notera comment l'auteur de notre tête a buriné les poils des sourcils, marqué d'un trait mince le bord de la lèvre, creusé la pupille en forme de croissant et indiqué l'iris par deux cercles concentriques, gravé d'une pointe acérée les rides parallèles du front et les plis des paupières, allégé et évidé au foret les boucles de la chevelure.

Mais ce souci du détail n'a pas nui ici à l'impres-

1. HELBIG, *Führer durch die Sammlungen in Rom*, 2e éd., I, p. 347 : « Offenbar waren Aristeas und Papias bemüht den spröden grauen Marmor eine der Bronzearbeit entsprechende Ausführung abzugewinnen, etc. » Sur l'école d'Aphrodisias, *cf.* COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, p. 677.

2. Leur style offre une étroite ressemblance avec celui du buste de Commode au Musée du Capitole (HELBIG, *ibid.*, n° 574).

sion d'ensemble, et, si l'on compare cette tête à nos bustes de Smyrne, on sera frappé de la différence de leur expression. D'un côté, deux personnages à qui, dans leur gravité calme, leur auteur a donné une beauté un peu froide, mais imposante. Dans notre nouveau portrait, nul souci d'ennoblir ou d'embellir le modèle : un réalisme presque brutal semble se plaire à exagérer sa laideur et lui prête, sous ses frisures élégantes, un visage émacié d'ascète et des yeux hagards de visionnaire. Manifestement, l'idéal dont s'inspire l'artiste s'est transformé : nous approchons du moyen âge.

C'est là, en effet, ce qui donne à cette œuvre une valeur éminente : elle marque la transition entre l'art antique et l'art byzantin, entre l'esprit païen et l'esprit chrétien. Quelle date faut-il lui attribuer ? Le critère le plus sûr parait être la disposition de la coiffure. C'est, sans aucun doute, me semble-t-il, celle qui nous est connue par les portraits et les effigies des empereurs du IVe siècle, et particulièrement de Constantin et de ses fils : les cheveux, de moyenne longueur, sont ramenés en avant sur le front et descendent dans le cou [1]. Les élégants en faisaient soigneusement friser les extrémités. Les artistes capillaires qui avaient le privilège de promener les ciseaux et le fer sur la tête sacrée des princes étaient des personnages fastueusement entretenus, que Julien l'Apostat, en philosophe austère, renvoya du palais [2]. Un écrivain ecclésiastique de cette époque, Nicétas de Rémésiana (env. 335-414 apr. J.-C.), dans un passage que je ne sache pas avoir été encore utilisé, s'emporte contre ce luxe mondain [3] : « Que font, je vous prie, chez les hommes ces boucles frisées à l'aide d'aiguilles, ces cheveux couvrant par derrière la nuque et cachant entièrement le front, si bien qu'il n'y reste pas la place de faire le signe de la croix ? » La mode dont l'exagération est ici flétrie est certainement la même que suivait le personnage inconnu représenté par notre portrait : elle est caractérisée par l'opposition entre les cheveux lissés sur la tête et la couronne de boucles qui l'entoure.

Une autre particularité, que nous n'avons pas encore signalée, nous amène aussi à assigner à ce morceau une date relativement tardive. Au sommet du crâne, dans la chevelure, sont gravées les lettres :

XMΓ
ΘΕΒΟΗΘΙ

C'est-à-dire un sigle chrétien bien connu [4] suivi de l'invocation Θ(ε)ὲ βοήθ(ε)ι « Dieu secoure moi ».

L'inscription est-elle contemporaine de la sculpture ? La forme des caractères ne s'y oppose pas, et cette opinion paraît avoir pour elle le fait que l'épigraphe est placée à un endroit où elle devait être invisible quand la statue était dressée : Dissimulée derrière les boucles du front, elle semble être la prière discrète d'une âme pieuse. Mais peut-être aussi a-t-elle été ajoutée après coup, en guise d'exorcisme, sur une œuvre des idolâtres, quand la cité dont elle ornait un monument se convertit au christianisme. Or, la Carie adopta assez tard la foi nouvelle. L'aristocratie municipale paraît y être restée en grande partie païenne jusqu'au VIe siècle [5] et l'œuvre de la conversion ne fut achevée que sous Justinien [6]. L'inscription prouverait alors tout au moins que notre marbre décorait encore un lieu public au commencement du Bas-Empire.

On sait quelles discussions passionnées a provoquées récemment la question des origines de l'art byzantin. Notre morceau de marbre, qui appartient à une époque de transition, nous fait mieux apercevoir les liens qui unissent la sculpture romaine de l'Asie-Mineure à celle du moyen âge, et c'est ce qui lui donne une importance historique et archéologique toute particulière. En exprimant ici notre reconnaissance aux « Amis des Musées », pour ce premier don, nous ne pouvons que souhaiter que leur collaboration généreuse enrichisse fréquemment nos collections publiques de pièces d'une pareille valeur.

F. C.

1. Voyez, par exemple, le médaillon de Constance reproduit dans DAREMBERG et SAGLIO, s.v. *Coma*, col. 1367, fig. 1853, et BAUMEISTER, *Denkmäler*, s.v. Constantinus, 401, fig. 444, *cf.* 400, fig. 443. Il est vrai que Constance a le visage rase (*Molli capillo, rasis adsidue genis lucentibus ad decorem.* [AMMIEN, XXI, 16, 19]), comme tous les empereurs, sauf Julien, depuis Constantin jusqu'au VIe siècle, mais Constance Chlore (305-306) portait encore la barbe et tous les habitants du monde romain ne suivirent pas l'exemple de Constantin.

2. AMMIEN, XXII, 4, 9.

3. NICÉTAS, *De Symbolo*, fr. 3 : « Quid dicimus de his qui superfluo carnis ornatu iactare se volunt ? . . Oro vos, quid faciunt in viris capilli acu crispati, comae retro quidem cervicem cooperientes, ante autem frontem penitus abscondentes, ita ut ne signo crucis locus liber relinquatur in fronte ?... Similiter et mulieres caput ligantes ut [illegible]tum, ut frons tanquam vallis inter duos subsidat [illegible] ... » (BURN, *Niceta of Remesiana*; Cambridge, 1905, [illegible])

4. Ce sigle, dont on a proposé diverses interprétations (*Χ(ριστός), Μ(ιχαήλ), Γ(αβριήλ)*, etc.), est fréquent surtout en Syrie, mais on en connait des exemples au nord du Taurus. J'en ai réuni quelques-uns dans un article sur les *Inscriptions chrétiennes de l'Asie-Mineure*. (Mélanges École française de Rome, t. XV, p. 261, n. 4.)

5. Au moins à Aphrodisias. *Cf.* ZACHARIE LE SCHOLASTIQUE, *Vie de Sévère d'Antioche*, éd. Kugener, p. 14, 17.

6. DIEHL, *Justinien*, p. 551, 557.

COUPE EN ARGENT GRAVÉ PAR ABRAHAM VAN DEN HECKE.

COUPE circulaire en argent gravé et en partie doré.

Le fond de la coupe est orné d'une gravure sur argent non doré représentant l'*Adoration des Mages*. Au premier plan à gauche, est assise la Vierge tenant le Divin Enfant. L'un des Mages, le genou en terre, présente à Jésus une cassette remplie de pièces d'or. Le second, également agenouillé, se dispose à lui offrir une coupe ainsi que le Mage d'Éthiopie qui se tient encore debout. Derrière ce groupe on aperçoit saint Joseph debout, sous les traits d'un vieillard de haute stature portant la barbe pleine ; il tient les bras croisés sur la poitrine. Plus loin, on aperçoit le bœuf et l'âne. Au-dessus de cet ensemble, on remarque, dans une nue lumineuse, deux anges qui montrent le groupe de la Sainte Famille. Au premier plan, à droite, se trouve un serviteur qui tient un cheval par la bride. Au second, apparait une suite nombreuse de cavaliers richement habillés et coiffés de turbans aux formes variées. Derrière cette brillante cavalcade se dessine la silhouette des édifices antiques, à demi ruinés, et une église.



FOND DE LA COUPE EN ARGENT GRAVÉ PAR ABRAHAM VAN DEN HECKE.
(Musées royaux du Cinquantenaire.)

Autour de la scène qui vient d'être décrite on lit l'inscription en lettres capitales :

ERIPIENS STYGIO COLLA REDEMPTA JUGO
ÆTERNAM NOBIS PEPERISTI, CHRISTE, SALUTEM.

En nous délivrant de la servitude de l'enfer par la rédemption, tu nous as procuré, ô Christ! le salut éternel.

Puis le graveur a ajouté en caractères italiques : *Abraham van den Hecke, scalp.* (sic) [1] *Franckendaliæ.*

La coupe est décorée d'une petite frise se composant de rinceaux animés par des têtes de chérubins alternant avec des figures ailées se terminant en gaine, des écureuils et des lapins se présentent sous toutes les faces. On voit que le maître a dû vivre dans la familiarité des petits maîtres du XVIe siècle et que les Delaulne, les de Bry ne lui étaient pas inconnus. Autrefois la coupe était munie d'un pied.

Cette coupe a dû servir à la communion dans le culte protestant ; elle présente, sous le rapport du style et de la grandeur, de très grandes analogies avec les deux coupes conservées dans l'église pro-

---

1. *Voyage de l'archiduc Albert.* Collection des voyages des souverains dans les Pays-Bas, p. 451, publiée par MM. Gachard et Piot.

testante à Surrey, en Angleterre ; ces dernières sont pourvues de leur pied [1].

Abraham Van den Hecke ou Heckius, orfèvre et graveur d'Amsterdam, a vécu dans la seconde moitié du XVIe et au début du XVIIe siècle. A partir de 1634, on perd sa trace. Peu de particularités de la carrière de ce maitre sont connues. On cite de lui des gravures représentant les trois jeunes gens dans la fournaise et des ornements d'orfèvrerie qui ont été réunis en séries. Des gravures, les unes portent son monogramme, d'autres son nom en entier.

Une des inscriptions de la coupe fait connaître une particularité restée inconnue à ses biographes [2], à savoir : le séjour d'Abraham à Frankenthal. Ce fait nous renseigne très positivement et sur les sentiments de l'artiste et sur la destination de la patène. A l'époque où vivait notre artiste, Frankenthal faiait partie de la Bavière rhénane, anciennement le Palatinat. Et un témoignage d'un contemporain nous apprend de quelle manière en était composée la population : « L'on passe, dit l'archiduc Albert, de Worms à Frankenthal, deux lieues, ville bâtie par les Flamands et gens réfugiés des Pays-Bas pour vivre à leur volonté. Et le comte palatin leur a donné cette demeure où se retrouvent toutes nations et exercices de toutes religions, hormis la catholique. » Evrard Van Orley [3] avait également séjourné dans cette ville. Van den Hecke s'y sera sans doute rencontré avec Théodore de Bry, qui passa plusieurs années de sa vie en Allemagne, et il n'y a aucune invraisemblance qu'il ne se soit arrêté également à Frankenthal.

JOS. DESTRÉE.

UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES.

M. LE BARON EDOUARD EMPAIN, qui, en 1906, a fait don à nos Musées de la chapelle funéraire d'un tombeau de l'ancien empire égyptien (mastaba), monument d'une importance capitale, tel qu'il n'en existe que de rares spécimens dans les plus grands musées, a bien voulu continuer à marquer d'une façon toute spéciale l'intérêt qu'il portait au développement de nos collections égyptiennes.

Au cours d'une mission du gouvernement belge en Egypte, en février-avril 1907, mission dont le but primordial était de rechercher la nécropole d'Héliopolis, j'ai pu faire, grâce à la générosité de M. le baron E. Empain, toute une série d'acquisitions excellentes. Si la recherche de la nécropole d'Héliopolis a dû malheureusement se terminer sans que le résultat désiré ait été obtenu, la nécropole ne se trouvant pas dans les seuls terrains où nous avions le droit de fouiller, nos collections retireront cependant de cette mission en Egypte un sérieux accroissement, et plusieurs lacunes de nos séries en seront heureusement comblées.

Il suffira pour que l'on comprenne immédiatement l'importance de cet accroissement, de dire que l'introduction dans nos collections des diverses pièces acquises nécessitera un remaniement à peu près complet des salles égyptiennes. J'espère que, dans un délai assez rapproché, je serai mis à même de pouvoir entreprendre ce travail de remaniement et que je pourrai publier une nouvelle édition du *Guide de la section égyptienne*, dans laquelle il sera tenu compte de tous les monuments récemment entrés, ainsi que de ceux acquis pour le compte du gouvernement lors de mon voyage en Egypte en 1905-1906. Pour le moment, je devrai me contenter de publier la liste des monuments que nous devons à la générosité du baron E. Empain, en consacrant une courte notice aux plus importants de la série.

Voici d'abord l'énumération de ces monuments, classés par périodes répondant aux divisions principales du *Guide de la section égyptienne* :

I. ÉPOQUE PRÉHISTORIQUE

1. Palette en schiste en forme d'oiseau à deux têtes.

2 et 3. Deux vases en pierre dure, en forme de grenouilles. Nous ne possédions aucun exemple des rares vases primitifs en forme d'animaux. Au moment de l'édition anglaise de mon étude sur les débuts de l'art en Egypte [4], je ne connaissais que quatre spécimens de vases en forme de grenouille : deux découverts par Petrie à Négadah, un dans la collection de Mac Gregor à Tamworth et un au Musée de Berlin [5].

1. *The Church Plate of Surrey*, by T. S. COOPER, H. A. *Collection of the Surrey archaeological Society*, vol. XI, part. II, p. 256.

2. Voir l'*Allgemein Kunstler Lexicon*, de A. SEUTERT et NAGLER. *Kunstler Lexicon*.

3. Voir *Le Livre des peintres*, de CARL VAN MANDER, trad. de M. H. Hymans.

4. *Primitiv Art in Egypt*, 1905, p. 101-104.

5. Voir, en outre, GARSTANG, *Mahasna and Bet Khâllaf*, pl. V.

II. ÉPOQUE ARCHAIQUE

4. Fragments d'une tête de statue en granit, d'un type assez bizarre, que je crois pouvoir rapprocher de quelques statues de l'époque archaïque.

III. ANCIEN EMPIRE

5. Vase en cuivre formé d'une feuille de métal travaillée au martelé. (Type Catalogue Musée du Caire : Bissing, Metallgefaesse, n°s 3429, 3437, 3480.)

6. Petite amulette en pierre dure représentant un animal couché.

IV. PÉRIODE INTERMÉDIAIRE ENTRE L'ANCIEN ET LE MOYEN EMPIRE

7-15. Depuis quelques années, l'attention s'est portée sur une classe de monuments enigmatiques que l'on rencontre dans les tombeaux de la fin de l'Ancien Empire : ce sont des sceaux, le plus souvent en forme de boutons, et qui, s'ils empruntent des éléments à l'art égyptien, paraissent subir également des influences extérieures. Ces monuments sont très rares dans les musées européens et, seul à peu près, le professeur Petrie en possède dans ses collections de l'University College, une série importante. J'avais pu acquérir en 1905-1906 quelques pièces de ce genre. Actuellement neuf sceaux nouveaux viennent compléter cette petite série. L'un d'eux spécialement peut être compté, comme on le verra, parmi les plus importants de ceux qui ont été publiés.

V. MOYEN EMPIRE

16. Groupe en calcaire représentant une femme assise : à sa gauche une femme debout, à sa droite une harpiste.

17. Deux cercueils en bois, provenant d'Assiout et décorés de textes. L'un d'eux donne des textes religieux rares et des scènes peintes qui ne sont pas ordinaires sur les cercueils de cette époque.

18. Petit panier en paille multicolore analogue aux produits de la vannerie du Soudan.

19. Beau spécimen de bâton magique en ivoire orné de figures de génies.

20. Sceau en forme d'oiseau.

21-25. Scarabées et scarabéoïdes de l'époque des Hycsos.

VI. NOUVEL EMPIRE

26. Tête du roi Thoutmès II, en bas-relief, provenant peut-être de Deir el Bahari.

27. Fragment de bas-relief avec figure du dieu Thot, représenté d'une façon inhabituelle.

28. Grande stèle du roi Ramsès III faisant offrande au dieu Amon.

29-31. Trois stèles relatives au culte d'une statue de Ramsès II dans une localité du delta oriental.

32. Fragment de statuette en granit représentant un scribe.

33-34. Deux modèles de sculpteur, représentant le roi Amenophis IV. Ce sont les seuls spécimens que nous possédions de l'art de Tell el Amarna.

35-37. Trois fragments d'un bas-relief provenant d'un des tombeaux des prêtres de Ptah à Memphis, se rattachant à une série de monuments dont les fragments sont à Berlin, Paris, Copenhague et Le Caire.

38. Long fragment d'un hymne à Thot, d'origine memphite.

39. Tête en relief dans le creux, provenant du célèbre tombeau de Petamenophis à El Assasif.

40. Fragment d'un sarcophage de taureau solaire d'Héliopolis au nom de Meneptah.

41. Fragment d'un sarcophage en granit, avec incriptions en relief.

42. Outils en bronze à l'usage de statuettes funéraires.

43. Figurine de femme, en terre cuite, couchée sur un lit, un enfant à côté d'elle.

44. Cœur magique avec figures de divinités inscrustées ; pièce exceptionnellement rare et dont il doit exister fort peu de spécimens.

45-46. Deux récipients à fard, en forme d'oies troussées, l'un en pierre, l'autre en bois.

47. Rasoir en bronze.

48-49. Deux vases en bronze. (Type Catalogue du Musée du Caire : Bissing, Metalgefaesse, n° 3530.)

50. Petit vase en terre émaillée, provenant vraisemblablement de Tell el Amarna, et fait à l'imitation des vases importés des iles de la mer Egée.

51. Vase en terre noire avec décors incisés du type découvert par Petrie dans les tombes Hycsos à Tell el Yehoudieh.

52. Vase cylindrique en terre rouge avec bord supérieur peint en noir, du type appelé par Petrie Black edged (Hycsos and Israëlite Cities, p. 16), et qu'il date de la première partie de la XVIIIe dynastie.

53. Vase en terre avec décor linéaire peint à l'imitation de la céramique cypriote (XVIIIe dynastie).

54-59. Six scarabées et scarabéoïdes.

VII. ÉPOQUE SAITE ET ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE

60. Grande statue de femme, en calcaire.

61. Tête de roi, en pierre dure.

62. Petite tête en bronze avec les yeux incrustés.

63. Stèle représentant une offrande au dieu Ptah et à un serpent sacré en relation avec le dieu de Memphis. Je ne me souviens pas avoir jamais vu de représentation semblable.

64-65. Deux modèles de chapiteaux.

66. Sceau d'un papyrus avec impression d'un cylindre perse.

67. Petit aryballe en terre émaillée polychrome en forme de hérisson.

68. Petite stèle magique pour préserver de la morsure des crocodiles et serpents.

69. Scarabée.

70. Fragment de vase en faïence émaillée avec décors hellénistiques.



On voit immédiatement l'extrême variété de monuments qui entrent de la sorte dans nos collections et qui, tous, viennent combler des lacunes dans nos séries, soit en y introduisant des types absolument nouveaux, soit en y ajoutant des pièces de choix. Je vais essayer de le montrer, en reprenant maintenant l'examen détaillé de quelques-unes des pièces qui, par leur caractère, nécessitent le moins d'explications techniques ou qui présentent le plus d'intéret au point de vue artistique. Je les présenterai en quelques groupes : d'abord les documents relatifs à l'histoire de la sculpture, puis quelques monuments funéraires, ensuite les objets magiques et, enfin, les sceaux et cachets.

(A suivre.) JEAN CAPART.



BRONZE DÉCOUVERT EN FLANDRE [1].

AU mois de septembre 1906, des ouvriers occupés aux travaux de terrassement de la nouvelle ligne vicinale de Hal à Ninove, en creusant une tranchée à Denderwindeke, firent une découverte curieuse. Ils trouvèrent une pièce de bronze enfouie sous les débris d'un *dolium*, sous lequel sans doute elle avait été cachée à l'époque des premières invasions. La vigilance de M. Jean Poils a assuré la conservation des objets mis au jour et la Société des Chemins de fer vicinaux, sur la proposition de son directeur, M. Constantin de Burlet, a fait généreusement don au Musée du Cinquantenaire de l'important morceau archéologique qu'une heureuse fortune avait fait entrer en sa possession.

Comme on pourra s'en convaincre en jetant les yeux sur notre planche, ce bronze est formé d'une douille, haute de $0^{m}125$, qui va en se rétrécissant vers le haut, présentant ainsi le forme d'une pyramide tronquée. Le sommet de cette douille se termine par un amortissement semblable à un couvercle à quatre faces triangulaires. Au bas, elle est accostée de deux solides crochets ou poignées recourbées, qui ont l'apparence de dauphins ou du moins d'animaux marins à larges mâchoires pointues. La face antérieure de la douille est ornée d'une simili-applique, coulée avec elle, qui figure un buste de Minerve. Ce buste repose, en guise de socle, sur une mince saillie de métal, inclinée vers le bas. La déesse est coiffée d'un casque à haut cimier qui a, par devant, l'apparence d'un visage humain, et elle porte sur la poitrine une égide avec, en son milieu, une tête de Méduse.

L'épreuve sortie du moule a été soigneusement reprise au burin : l'égide a été ornée d'écailles imbriquées, le casque de branches de lierre, le cimier de plumes. Plus profondément incisés sont les traits qui couvrent le corps des dauphins, divisent la chevelure de Minerve, fouillent le visage de la Gorgone. Les yeux, dont les orbites sont évidées, étaient probablement incrustés d'émail. Malheureusement la pièce a souffert de maint accident : le menton a été écrasé par une chute violente et le nez aplati ; la poignée de droite, brisée par quelque choc, a été rattachée dans l'antiquité, et la soudure reste visible. Mais, malgré ces défauts, qui nuisent à l'impression d'ensemble, cette pièce, haute de $0^{m}22$ et large de $0^{m}17$, couverte tout entière d'une belle patine verte, reste très décorative. C'est certainement un travail gallo-romain exécuté sans doute à la fin du IIe ou au IIIe siècle de notre ère.

La destination de cette œuvre composite, d'apparence assez singulière, n'apparaît pas immédiatement, et, en fait, on a recueilli dans les diverses parties du monde antique un certain nombre de pièces semblables, qui ont provoqué les interprétations les plus diverses. Un bronze analogue à celui de Denderwindeke a été exhumé récemment à Nimy, près de Mons, et a passé dans la collection Raoul Warocqué. D'autres ont été découverts à Lyon, à Marchena en Andalousie, à Cherchell en Afrique, dans la vallée du Vardar en Macédoine ; d'autres encore, de provenance inconnue, sont conservés au Cabinet des médailles de Paris et dans une collection privée à Vienne. Nous sommes donc en présence d'un objet qui a été d'un usage général dans l'empire romain. Depuis longtemps, ces bronzes d'une forme étrange ont exercé la saga-

1. Cf. *Une pièce de bronze ornée d'un buste de Minerve, découverte en Flandre* (*Annales de la Société d'archéologie*, vol. XXI, 1907, p. 293 à 303.)

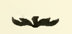
cité des archéologues, qui ont émis à leur propos les opinions les plus diverses. Les uns ont prétendu y reconnaître, malgré leur poids souvent considérable, un couronnement de hampe, d'autres y ont vu l'extrémité d'un timon de char ou un ornement de meuble. Une interprétation plus séduisante a suggéré l'idée de «clefs de fontaine». La douille pyramidale se serait emboîtée sur l'extrémité d'une tige communiquant avec l'obturateur d'un tuyau, et on aurait fait tourner le robinet en saisissant les poignées latérales. Mais cette hypothèse se heurtait à de sérieuses difficultés, et une trouvaille récente faite en Macédoine a montré que quatre pièces analogues à la nôtre ont fait partie de la décoration d'un char. Elles portent, au lieu d'un buste de Minerve, déesse de la guerre, une statuette de la Victoire tenant une couronne et une palme. Ces décorations similaires rappelaient donc le souvenir des chars que menaient au combat les héros épiques et de ceux que montaient les champions des partis dans les luttes ardentes du cirque. Quelle était exactement la fonction de ces bronzes, munis de crochets ou d'anneaux ? On ne saurait encore le dire, mais il nous paraît certain que ces anneaux ont servi à passer les rênes de l'attelage ou à fixer les courroies qui retenaient les chevaux de volée.



DÉBRIS DE CHAR ROMAIN DÉCOUVERT EN FLANDRE.

Malgré les doutes qui subsistent encore sur sa destination exacte, c'est donc, selon toute probabilité, un fragment curieux de la décoration d'un char romain que le sol flamand vient de nous rendre après qu'il fût resté, depuis la fin de l'Empire, enfoui sous le *dolium* où quelque pillard l'avait apparemment dissimulé à cause de la valeur du métal.

F. C.



DONS.

Nous avons reçu pour nos collections :

De Mme Paul De Mot, un voile en tulle brodé, ouvrage très caractéristique de l'époque à laquelle il fut exécuté et présentant, en outre, des motifs de dessin bien dignes de servir de modèles à nos artistes actuels ;

De Mme Errera, rue Royale, à Bruxelles, une plaque de table en porcelaine de Berlin, dont les objets, finement peints, représentent les douze signes du zodiaque ;

De la Société « L'Art au Foyer », les objets suivants : chemin de table en dentelle, exécuté par Mlle Isabelle Rival ; album à photographier relié en cuir repoussé, exécuté par Mlle Weiler ; vase en porcelaine irisée, œuvre de Mlle Van Biesbroeck ; petit plat en porcelaine irisée, œuvre de Mlle Julia

Sterpin ; berthe en dentelle dessinée par M[lle] Irène d'Obszowska ;

De M. le comte Louis CAVENS, de Waterloo, trois paires d'anciennes chaussures des Pyrénées pour la section d'ethnographie ; un bonnet de tulle blanc et satin, ayant appartenu à M[me] Van der Maelen, de Bruxelles (1819) ; deux empreintes de sceaux de la seconde moitié du XIII[e] siècle ;

De M. Ambroise DELACRE, une cuiller de pharmacie, en argent ; ce charmant objet est fort intéressant à plus d'un titre ; son manche, qui est creux, sert de boîte et renferme de petits accessoires également en argent ; le couvercle de cette boîte fait office de cachet ; les petits ustensiles sont une cuiller à compter les grains homœpathiques et un petit poinçon ;

M. Paul GAUDIN, directeur du chemin de fer du Hedjaz, à Haïfa (Syrie), vient de nous donner un nouveau témoignage de sa constante générosité, en faisant parvenir au Musée six tablettes portant des inscriptions cunéiformes et un lot de silex taillés, trouvés à Maan en Arabie ;

De M. Jean POILS, un très intéressant marquoir de broderies, exécuté par Lucie de L'escaille et daté du 22 janvier 1788 ;

De M. Georges LAPIERRE, ingénieur à Ypres, trois carreaux en Delft anciens ;

De M[lle] PELLE, à Bruxelles, une cafetière et deux théières en vieux Tournai dit aux mille côtes, décor bleu.

De M[lle] DU FIEF, 116, rue de la Limite, un éventail en dentelle aux fuseaux, œuvre artistique dont la donatrice est l'auteur ;

De M. Jean VERHAEGEN, ancien Quai au Bois, à Gand, une collection de silex taillés (lames, ébauches et éclats de débitage) recueillis à Hyon et à Ciply (Hainaut) ;

De la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles, les objets suivants :

A. Une tête en marbre, provenant de fouilles effectuées en Carie, œuvre de la fin du III[e] siècle ou du commencement du IV[e] siècle ;

B. Divers objets, provenant d'Égypte, offerts à la Société par M. Van Dieren, savoir :

Deux scarabées en pierre émaillée de l'époque des Hycsos ; une petite figure en bronze, d'époque saïte ; un serpent en bronze, d'époque saïte ; une petite statuette en bronze, d'époque gréco-romaine; deux figures en terre cuite, d'époque romaine ; une tête de reine ou de déesse, en marbre, d'époque alexandrine.

Pour les collections du Musée de la Porte de Hal :

D'un ANONYME, un uniforme complet d'artilleur de la garde civique ;

De M. L. LECONTE, sous-lieutenant aux carabiniers, un dolman avec épaulières, un képi et un pantalon d'officier des chasseurs-grenadiers hollandais;

De M. le baron Arthur DE HEUSCH, sous-lieutenant aux carabiniers, des réductions des décorations suivantes : croix de chevalier de la Légion d'Honneur ; médaille de Sainte-Hélène ; croix de Fer ; chevalier de l'Ordre de Léopold.

Pour notre collection de photographies et de documents graphiques :

De MM. GERUZET frères, diverses photographies représentant des châteaux, entre autres le château de Belœil, ainsi que des lithographies représentant des établissements industriels du pays de Charleroi ;

De M. le professeur Frédérich FISCHBACH, à Wiesbaden, une série de vingt-cinq cartes portant des modèles de dentelles en papier, de sa composition. Ces modèles, qui seront prochainement exposés dans les vitrines du service des documents graphiques, ne manqueront pas d'intéresser les visiteurs.

De M. Henry ROUSSEAU, conservateur-adjoint des Musées royaux, un ensemble de huit cents projections photographiques environ, prises en vue d'illustrer son cours sur « la figure hybride dans l'art décoratif » ;

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. M[me] la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

DONS.

La Société a reçu de M. Georges De Ro, membre du Conseil d'administration, un don de 1,000 francs, en mémoire de son regretté frère, feu M. le notaire Albert De Ro.

INFORMATIONS.

La troisième liste des nouveaux membres sera publiée dans le Bulletin d'avril.

AVIS.

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.

IMP. VROMANT ET C[ie], 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 4. AVRIL 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

NOS NOUVELLES INSTALLATIONS.

LES travaux du nouveau musée destiné à nos collections d'art ancien sont officiellement commencés depuis le 20 janvier dernier. C'est à partir de cette date que court le délai de dix-huit mois accordé à l'entrepreneur, M. Carsoel, pour l'achèvement du gros œuvre. Celui-ci devra donc être terminé au mois de juillet 1909. Resteront alors les travaux intérieurs et de parachèvement qui, vraisemblablement, prendront encore une année. Nous en concluons que le transfert des collections pourrait commencer à s'effectuer dans le deuxième semestre de 1910, à moins que de nouvelles déceptions ne nous attendent encore de ce côté.

⁂

C'est en l'année 1900 que fut prise la décision d'ériger ce nouveau musée, dont nous voyons ainsi jeter les fondations huit ans après. A cette époque, une Commission avait été instituée pour arrêter le plan général du transfert des Musées du Cinquantenaire de l'aile droite dans l'aile gauche.

Il avait, en effet, été arrêté en haut lieu qu'un tel transfert serait effectué. L'aile droite devait demeurer exclusivement affectée à l'usage des expositions et des concours, que nous voyons déjà s'y succéder aujourd'hui et servir, pour le surplus, des idées d'enseignement populaire, dans le genre du ci-devant projet de Palais du Peuple, si malheureusement tombé dans l'oubli.

L'aile gauche, par contre, devait être abandonnée tout entière aux Musées royaux actuels et l'on avait décidé d'y faire place nette à leur intention

C'est sur la foi de cette prévision que la Commission dont nous venons de parler arrêta la distribution des locaux de l'aile gauche entre les diverses sections dont nos Musées se trouvent composés. Le grand hall faisant face à celui du concours hippique allait recevoir nos importantes séries de moulages, beaucoup trop à l'étroit dans le pavillon qu'elles occupent aujourd'hui. A l'étage de ce vaste vaisseau règne une galerie de 10 mètres de large, qui pouvait devenir un admirable local pour l'histoire de l'art monumental, figurée par des photographies et d'autres documents encore, méthodiquement classés. Le fond de ce grand hall était destiné à notre bibliothèque publique.

D'autre part, le ci-devant Musée scolaire et la grande galerie qui lui est perpendiculaire allaient être consacrés à nos antiquités nationales et aux collections se rapportant aux âges primitifs qui devaient leur servir de termes de comparaison.

L'ancienne salle des fêtes devait se transformer en local d'expositions temporaires, permettant d'appliquer en Belgique le système d'exhibitions spéciales, d'art industriel et autres, qui forment actuellement le corollaire obligé de tous les Musées importants du même genre que les nôtres.

La galerie courbe faisant suite au local précité était destinée aux arts décoratifs et à l'ethnographie.

Enfin, l'on construirait, du côté de l'avenue des Nerviens, un Musée nouveau, destiné aux « anciennes industries d'art et antiquités ».

⁂

De tous ces transferts projetés, un seul a pu être réalisé jusqu'à présent, et encore l'a-t-il été à côté.

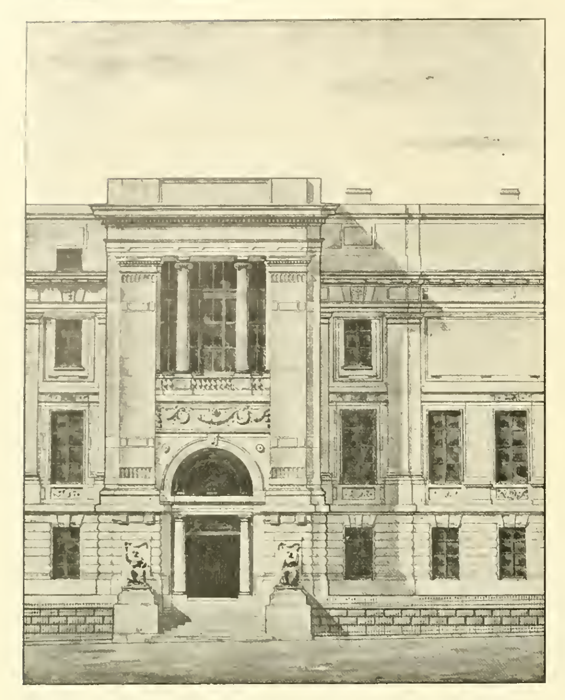


FIG. 1.

Le développement considérable qu'ont reçu, dans ces dernières années, nos collections d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines ne permettait plus de les laisser dans l'aile droite en attendant la préparation des nouveaux locaux. D'autre part, le bâtiment qui devait les loger, de l'autre côté, n'était même pas commencé. Nous obtînmes de pouvoir les installer dans l'ancienne salle des fêtes, où elles se trouvent actuellement.

Dotées d'emplacements suffisamment spacieux et de vitrines appropriées à leur caractère, ces collections ont pris aussitôt un essor beaucoup plus grand encore, preuve évidente du développement prospère que ne manqueraient pas de prendre nos autres collections si, au lieu de les laisser entassées dans des conditions indignes d'elles, on leur donnait également, l'espace, l'éclairage et, d'une façon générale, les conditions de présentation susceptibles de les bien mettre en valeur.

Il est juste d'ajouter qu'un autre local se prépare également pour nous, en ce moment, dans cette même aile gauche, à savoir : la galerie courbe dont la section qui s'occupe des arts décoratifs doit prendre possession, en y exposant, pour commencer, l'importante collection d'art japonais acquise d'un amateur éminent, M. Edmond Michotte, il y a plus de trois ans.

Pour le surplus, il y a quatre ou cinq ans au moins, le Musée scolaire a été invité à déguerpir d'urgence, pour nous permettre de prendre possession de ses locaux. L'infortuné, à qui l'on ne se préoccupa même pas de donner un autre asile, fut obligé de louer, rue des Rentiers, une salle où ses collections, si intéressantes cependant, demeurent enfermées, depuis lors, sans profit pour personne, pas même pour nous, puisque les anciennes galeries qu'il occupait nous demeurent fermées comme à lui.

Ce local n'est malheureusement pas le seul devant la porte duquel nous soyons condamnés à nous morfondre. Le grand hall des moulages et de l'art monumental, dans lequel nous devions entrer en 1905, fut, à cette époque, « prêté pour quelques mois à l'Exposition rétrospective de l'art belge », qui en tira d'ailleurs fort bon parti. Cette exposition terminée, notre tour arrivait. Mais une autre Exposition nous guettait déjà. Le Salon triennal, ce coucou habitué à pondre dans tous les nids, n'avait pas encore goûté du nôtre et il s'y installa bravement, mettant dehors la collection Michotte, par laquelle nous aurions voulu marquer notre prise de possession. Le Salon triennal a fini, mais un autre est déjà là, celui de la Société des Beaux-Arts, qu'on installe en ce moment. Vous croyez que c'est fini ? Point du tout et, dans ce grand beau vaisseau, où nous aurions voulu montrer, en 1910, une installation de musées digne de notre pays, ce sera de nouveau une exposition aussi éphémère qu'universelle qui trônera à la place de nos collections permanentes, trésor durable de la nation, dont on ne soucie jamais, sous prétexte qu'on l'a toujours.

☙ ☙

Mais tout ceci nous a bien éloigné de l'objet principal de cet article, à savoir : du nouveau Musée qui s'élève pour nous.

Les lignes générales de ce Musée ont été proposées à la Commission spéciale de 1900 par l'un de ses membres, M. Gustave Vermeersch, membre de la Commission de nos Musées, dont la haute compétence en matière d'art ancien s'appuyait encore de l'expérience acquise au cours de toutes les

grandes expositions de ce genre, dont il fut le principal organisateur dans notre pays.

Le plan de M. Vermeersch comportait un édifice rectangulaire entourant un jardin, bordé au rez-de-chaussée d'une galerie en forme de cloître. Ce rez-de-chaussée était distribué en une suite de salons destinés à donner chacun la représentation d'un style différent.

Au premier étage devaient régner de longues salles, occupant toute la largeur du bâtiment, recevant leur éclairage du haut et destinées aux collections en vitrines ou en séries, orfèvreries, tapisseries, ivoires, émaux, céramiques, bois sculptés, etc.

Les salons du rez-de-chaussée, de même que les galeries de l'étage, ne devaient occuper toutefois que les deux grands côtés du rectangle ; l'un des petits côtés de celui-ci était affecté à l'édification d'une chapelle, ou plutôt d'une abside, en style ogival, destinée à recevoir les objets d'un caractère religieux, réclamant un milieu de l'espèce, tandis que le petit côté, vis-à-vis, devait servir de grand vestibule ou de narthex, où l'on aurait disposé quelques grandes pièces d'apparat. C'est dans ce vestibule que débouchaient les bureaux de l'administration, prenant façade, d'autre part, vers le parc.

Ce projet de M. Vermeersch, unanimement adopté par les membres de la Commission et approuvé par le Ministre, a servi de base aux plans dressés, une première fois, par M. l'architecte Bordiau, puis repris et, définitivement, établis par M. Léopold Piron, l'architecte actuel du Cinquantenaire. Nous ne pouvons donner ici une description complète de ces plans. Qu'il nous suffise de dire que, en ce qui concerne les locaux de l'administration donnant vers le parc, le gros œuvre est terminé et qu'il est, dès lors, facile de se rendre compte, dès à présent, de l'aspect qu'ils offriront.

La partie principale, que surmonte le dôme, présentera, en superposition, les locaux suivants : au niveau du parc, une salle de restaurant et des magasins ; immédiatement au-dessus, dans la rotonde, une grande salle de conférences, des deux côtés de laquelle se présenteront les bureaux de l'administration centrale ; à l'étage au-dessus, une grande salle d'étude, où seront exposées des collections documentaires et dans le voisinage de laquelle se trouveront des bureaux occupés par le personnel scientifique des Musées ; plus haut encore, l'atelier de photographie et des salles d'archives. Cette partie antérieure comprend encore, au-rez-chaussée, une petite salle d'exposition communiquant directement avec le narthex.

Le public arrivera dans ce dernier par un escalier prenant son origine à l'avenue des Nerviens. L'entrée, représentée dans la figure ci-contre (voir fig. 1), se trouvera placée vis-à-vis de l'extrémité de la rue du Cornet, où s'arrête le tramway venant de la porte de Namur. Les tramways venant, d'une part, de la place Royale et, d'autre part, de la rue de Louvain et de l'avenue de Tervueren font arrêt à peu près au même point. Nous croyons savoir que l'administration des tramways médite de faire arriver également de ce côté certaines voitures venant de la rue de la Loi. L'endroit paraît donc choisi fort judicieusement pour y établir une entrée du Musée.

Quant aux locaux destinés aux collections proprement dites, qu'il nous suffise d'indiquer quelques dimensions générales.

La longueur totale de ces locaux, depuis la salle des conférences jusqu'à l'extrémité de l'abside de la chapelle, sera d'environ 110 mètres ; le narthex mesurera 40 mètres sur 20 mètres ; la longueur sur laquelle se développeront, de chaque côté, les salons de style et les galeries d'exposition situés au-dessus sera d'environ 70 mètres. Les galeries de l'étage auront une largeur de 14 mètres, la chapelle, enfin, aura une profondeur totale de 30 mètres sur 10 mètres de largeur, sans compter les dépendances latérales, qui formeront encore deux salles d'exposition. Une sorte de crypte ménagée sous cette chapelle permettra de disposer, dans une ambiance bien appropriée, des séries de pierres tumulaires et d'autres monuments lapidaires, dont la présentation serait moins bonne ailleurs.

NOS RECHERCHES ET NOS FOUILLES DURANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE 1906.

CONTINUATION DES FOUILLES DE LA PANNE.

NOUS avons poursuivi, en juillet et en août, les recherches et les fouilles commencées par nous en 1905 dans les trois stations d'habitat de La Panne.

STATION N° 1. — Cette station est très connue des gardes et des baigneurs habitués de La Panne, qui l'appellent le *Camp Romain*.

FOUILLES. — Nous y avons découvert, sous une couche de $0^{m}15$ à $0^{m}30$ de sable non fixé (fig. 1, litt. AA), un vaste foyer mesurant 25 mètres de longueur, 10 mètres de largeur et $0^{m}25$ à $0^{m}30$ d'épaisseur (fig. 1, litt. BB). Il contenait beaucoup de charbon de bois, une quantité énorme de fragments de poteries très grossières, faites sans l'aide du tour, et dont plusieurs présentent de rudimen-

taires ornements, de très nombreuses boulettes d'argile écrasée entre les doigts, un assez bon nombre de ces curieuses pièces en terre cuite à corps cylindrique ou parallélipipédique à tête plate et à extrémité pointue, portant partout l'empreinte

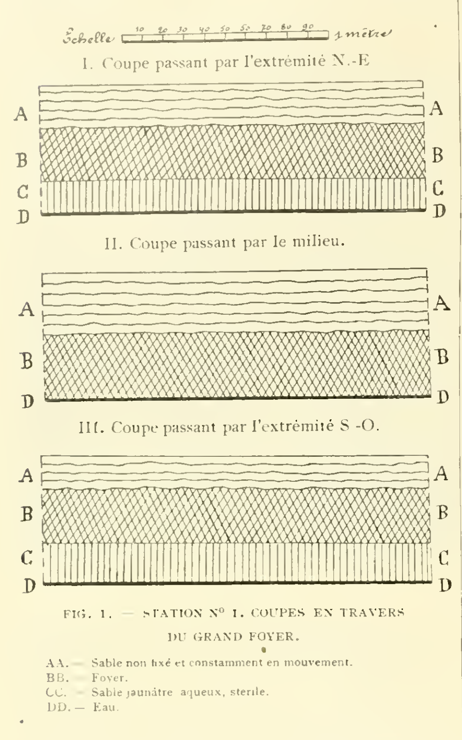


FIG. 1. — STATION N° 1. COUPES EN TRAVERS DU GRAND FOYER.

AA. — Sable non fixé et constamment en mouvement.
BB. — Foyer.
CC. — Sable jaunâtre aqueux, stérile.
DD. — Eau.

des doigts des fabricants, quelques rares ossements de bœuf et de mouton fendus dans le sens de la longueur, pour en extraire la moelle, et deux ou trois vertèbres de poissons.

Nous pensons que cet immense foyer n'a pu servir qu'à cuire des poteries. Il est très ancien (sans doute d'époque Hallstattienne), car les poteries sont encore fort grossières et on n'y rencontre pas le moindre débris romain.

Au centre de sa superficie, la couche noire s'infléchit un peu et la base du foyer est actuellement dans l'eau (fig. 1, coupe II), preuve que le niveau de la nappe phréatique s'est élevé depuis, ainsi que nous l'avions déjà constaté au cours de nos fouilles de l'an dernier. Nous avons signalé ce fait à M. Ernest van den Broeck, l'érudit secrétaire général honoraire de la Société belge de géologie, de paléontologie et d'hydrologie, et celui-ci a eu l'extrême obligeance de nous en donner l'explication suivante :

« La surface si remarquablement horizontale de la plupart des *pannes* de la région, et notamment de celles non recouvertes par la végétation, est due à la zone régulière de sable rendu cohérent par capillarité, qui surmonte directement la zone sableuse baignée par la nappe phréatique ou aquifère superficielle. Comme en terrain perméable sableux, dénudé par le vent et rendu plus ou moins plan, la nappe phréatique est elle-même horizontale, la zone d'imprégnation capillaire qui la surmonte est également amenée à prendre cette allure ; l'action du vent devant forcément s'arrêter à ce niveau, l'*horizontalité* du fond de la panne et l'*approche* de la nappe aquifère constituent deux corollaires du mode de formation de la panne.

» Lorsque les sables meubles et non humectés de celle-ci renferment des amas étendus soit de coquilles ou de tessons et de débris provenant de l'industrie humaine, soit d'autres matières hétérogènes, de tels corps étrangers, plus pondéreux que le sable, peuvent faire obstacle à l'action dénudatrice éolienne et créer un niveau de protection pour les sables sous-jacents. En même temps que s'effectue ainsi la mise à nu de ces indices d'anciens habitats, celle des sables secs et meubles sous-jacents séparant ces niveaux archéologiques de la zone cohérente et d'imprégnation voisine de la nappe phréatique se trouve, au contraire, empêchée, et c'est ainsi que, dans certains gisements, le niveau aquifère est à près d'un mètre en dessous du niveau archéologique. Ce sont là des conditions hydrologiques parfaitement compatibles avec l'habitat du site.

» Mais, lorsque, comme dans certains autres gisements, on rencontre, outre un foyer supérieur protégé du remaniement éolien par une couche d'argile, un autre foyer sous-jacent, non seulement au premier, mais encore au niveau de la nappe phréatique, on est amené à conclure que l'on ne se trouve point là en présence d'un habitat admissible.

» Comme la régularité des couches et des niveaux archéologiques témoigne de l'absence de remaniements postérieurs au dépôt, il faut bien admettre que c'est le *niveau d'eau* qui s'est déplacé et qui est venu, postérieurement au dépôt des couches, envahir la couche archéologique inférieure, qu'elle noie actuellement.

» L'hypothèse qui se présente la première à l'esprit pour expliquer cet envahissement est qu'une *lente oscillation du sol* a fait descendre l'ensemble des terres et a noyé sous les eaux de la nappe phréatique le niveau archéologique inférieur.

» Certes, l'explication est admissible et la persistance même, au sein des temps modernes, de mou-

vements de l'espèce, qui ont eu lieu sur nos côtes jusque pendant la période quaternaire, n'a rien qui puisse faire condamner une telle manière de voir. Mais est-il bien nécessaire de recourir à *l'hypothèse* et d'invoquer, pour expliquer des faits locaux, des phénomènes *d'ordre général* réclamant, pour être admis, une convergence de preuves diverses, quand on peut avoir recours à *l'observation directe des faits* pour trouver en eux-mêmes l'explication cherchée ?

» L'étendue et le nombre des gisements archéologiques qui se rencontrent entre La Panne et Bray Dunes, la nature même de ces gisements montrent clairement qu'entre leurs conditions de formation et la topographie actuelle du sol, il n'y a aucune corrélation.

» Les fouilles actuellement faites montrent la grande extension et la parfaite régularité de la plupart de ces amas, tant successifs que parallèles. En un mot, les dunes qui les recouvrent aujourd'hui en partie n'existaient pas en ces mêmes points lors de la phase d'accumulation de ces débris. Or, ce simple fait suffit à expliquer que certains points des foyers, spécialement ceux assez voisins des dunes actuelles, se soient trouvés noyés par les eaux, aussitôt après l'envahissement du site par les dunes. Dans un sol sableux, pur, homogène et perméable, comme celui de l'estran et des dunes, se vérifie, plus que partout ailleurs, cette loi qui fait se modeler sur les variations altimétriques du sol la surface de la nappe aquifère phréatique, mais toutefois avec une intensité moindre dans le modelé.

» Soit la surface primitivement horizontale ou peu bombée A B C (fig. 2, n° 1) d'un dépôt sableux perméable tel que celui auquel nous avons affaire dans les gisements de La Panne. La surface de la nappe phréatique sera, pour ainsi dire, parallèle à celle du sol, à part peut-être de minimes influences de drainage latéral vers des points bas voisins (la mer à marée basse, etc.). Cette surface sera représentée en coupe par les lettres *a b c*. Vienne à s'établir par apport éolien, dans ces parages, une haute masse sableuse supplémentaire qui fournira à la coupe du sol la disposition A B′ C (fig. 2, n° 2), la nappe phréatique, d'après les lois bien connues régissant la matière, *se relèvera sous le sommet B′* et envahira par exemple le point *x*, antérieurement à sec. Là se trouve, suivant nous, toute l'explication du cas de coïncidence entre les niveaux archéologiques de certaines fouilles du site de La Panne et la nappe aquifère qui les noie *actuellement*.

» Les n°s 3 et 4 schématisent la coupe du sol en une région à dépôts archéologiques situés à proximité de l'envahissement ultérieur des dunes dont l'arrivée a fait remonter le niveau de la nappe phréatique. Dans ces figures, le tracé des couches archéologiques est resté le même.

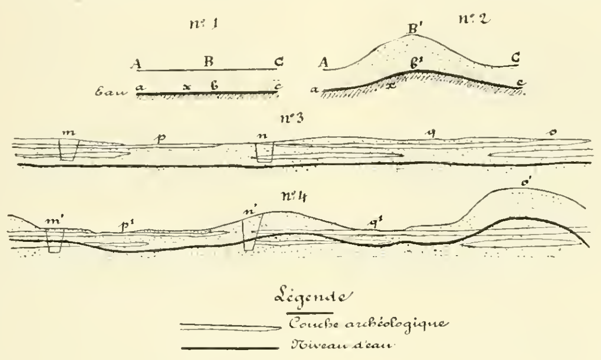


FIG. 2.

Seul le sable des dunes s'est accumulé par places au-dessus, modifiant le plan d'eau et noyant ainsi, sur certains points, les foyers.

» *m m′ n n′* indiquent ce que devrait fournir une même fouille avant et après l'arrivée des paquets éoliens ou dunaux qui ont envahi le site. En *p p′* et *q q′* on voit les circonstances rester à peu près les mêmes, étant donné le peu de proximité des ajoutes éoliennes. Sous la haute dune O′ on trouverait sûrement tout l'ensemble des gîtes *sous l'eau* et quand les gîtes correspondent à une *zone de balancement* périodique ou saisonnière de la nappe, il doit y avoir de grandes chances que tout soit pourri ou altéré : ce qui explique qu'un même foyer peut, à petite distance de points où les poteries sont restées intactes, en montrer d'autres où elles sont altérées et réduites en bouillie. »



En un tout autre point de la station, nos travaux ont rencontré deux foyers superposés et d'âge différent, séparés par une couche stérile de sable éolien de 0^{m}35 d'épaisseur (fig. 3). Le premier B B contenait des débris de poteries romaines, tandis que le second D D ne renfermait que de la poterie grossière d'époque Hallstattienne.

Récoltes faites a la surface du sol : valves de cardium *(C. edule)* dents et ossements de bœuf, de mouton et de cochon, morceaux de vases en

terre grossière, fragments de poterie romaine, fil de bronze enroulé en spirale et un *sceata* anglo-saxon en argent.

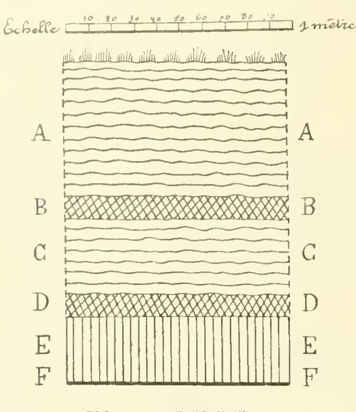


FIG. 3. — STATION N° 1.

AA. — Sable non fixe, constamment en mouvement.
BB. — Foyer romain.
CC. — Sable d'origine éolienne, peu consistant, stérile.
DD. — Foyer de l'âge du fer.
EE. — Sable jaune, aqueux, stérile.
FF. — Eau.

STATION N° 2. — FOUILLES. — Nous n'avions guère fait de recherches en 1905 dans cette station, qui était alors entièrement recouverte ; mais ces conditions s'étant un peu modifiées au cours de l'hiver, nous l'avons maintenant suffisamment explorée.

Il y avait là également, sous une couche de $0^{m}30$ de sable non fixé, un vaste foyer ayant servi à cuire des poteries et en tout semblable à celui dont nous avons constaté l'existence dans la station n° 1. Il mesurait 20 mètres de longueur, 10 à 12 mètres de largeur et $0^{m}20$ à $0^{m}40$ d'épaisseur. La base de ce foyer était aussi dans l'eau.

Nous y avons rencontré les mêmes poteries grossières en quantité énorme et les mêmes pièces en terre cuite à corps cylindrique ou parallélipipédique (fig. 4).

Ces derniers objets sont fort énigmatiques, et on se demande toujours à quoi ils ont pu servir.

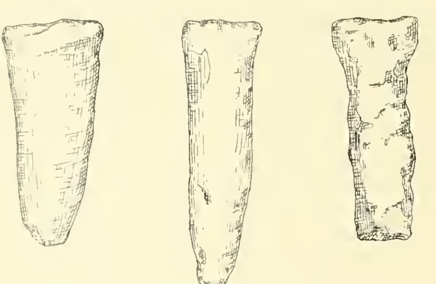


FIG. 4.

D'aucuns ont pensé d'abord qu'il ne fallait y voir que des sortes de bricaillons destinés à être simplement enfouis pêle-mêle et sans ordre dans le sol humide afin de le raffermir quelque peu. C'était, du reste, la destination que l'on attribuait aussi, autrefois, aux éléments constitutifs du fameux *Briquetage de la Seille*, en Lorraine, qui sont semblables à nos cylindres et parallélipipèdes de La Panne [1].

Lorsque l'étude de la question de l'âge et de la destination du « briquetage » lorrain eut été reprise, en 1901, par la Société d'histoire et d'archéologie de Metz, à l'occasion du Congrès des anthropologistes allemands tenu en cette ville, les idées se modifièrent devant le résultat des fouilles importantes qui furent exécutées alors à Salonne et à Burthecourt, et l'on considéra ces éléments comme étant les pièces hors d'usage et brisées de dispositifs employés jadis à la production du sel par évaporation au moyen du feu. On aurait versé sur ces appareils, fortement chauffés au préalable, l'eau très saturée de sel des sources voisines. Le produit de l'évaporation se déposait sur les morceaux de terre cuite qu'il suffisait de gratter ensuite pour le recueillir [2].

Pareille explication est-elle applicable au « briquetage » de La Panne ? Nous ne le pensons pas. Nous n'admettons guère non plus l'hypothèse que nos pièces en terre cuite ne seraient que des sortes de broches employées à la confection de filets, de treillis, de variétés de nasses, etc., en joncs, roseaux ou matériaux autres que les substances textiles [3].

Nous croyons qu'il faut les considérer plutôt comme des supports destinés à élever les vases dans le foyer afin d'obtenir une cuis-

1. F. BARTHÉLEMY, *Recherches archéologiques sur la Lorraine avant l'histoire*. Paris, Baillière, 1889, pp. 18, 20, 23, 24, 25, 26, 167, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 280 et 281.

2. Comte J. BEAUPRÉ, *Les études préhistoriques en Lorraine de 1889 à 1902 et aperçu général sur les époques gallo-romaine et mérovingienne dans le département de Meurthe-et-Moselle*. Nancy, A. Crépin-Leblond, 1902, p. 92-99.

3. Baron DE MAERE D'AERTRYCKE, *La collection d'objets anciens de La Panne déposée à Gruuthuuse*.

son partout égale, les pointes étant enfoncées dans le sol.

Récoltes faites a la surface du terrain. — Restes de repas : valves de cardium *(C. edule)*, dents et ossements de bœuf et de mouton. Quelques fragments de poteries grossières et quelques morceaux de cylindres et de parallélipipèdes, une fusaïole en terre cuite rouge, présentant la forme d'un disque, quelques débris d'objets en fer indéterminables, un morceau de bronze, un fragment de meule en grès et un morceau de lave de Niedermendig.

Station n° 3. — Fouilles. — Mentionnons d'abord la découverte, presque à la surface du sol, d'un foyer circulaire de 1 mètre de diamètre, établi sur une couche d'argile non cuite *apportée* (fig. 5, coupe I).

Ce foyer mesurait $0^{m}15$ d'épaisseur et ne renfermait que des débris romains.

Puis, à quelque distance de là, sous une couche de $0^{m}30$ de sable non fixé, deux foyers superposés et séparés par une couche d'argile *apportée* épaisse de $0^{m}15$ (fig. 5, coupe II).

Le foyer inférieur, de même que la couche d'argile qui le surmontait, étaient complètement noyés.

Le foyer supérieur était rempli d'écailles de moules *(mytilus edulis)*.

Ces deux foyers dataient de l'époque romaine.

Nous n'avons point rencontré d'écailles de moules dans les stations 1 et 2.

Récoltes faites a la surface du sol. — Restes de repas : valves de cardium *(C. edule)*; dents et ossements de cheval, de bœuf, de cochon, de mouton et de chèvre (les os des membres ont été brisés méthodiquement dans le sens de la longueur pour en extraire la moelle); boucles de raie. Morceaux de pierres à polir, en grès. Fragments importants de torchis. Tessons de poteries faites au tour. Fragments de poteries rouges vernissées ornées de sujets en relief. Morceaux de vases en terre blanche à couverte noire décorés à la barbotine. Quelques débris de vases en verre. Fragment de *tegula*. Fibules en bronze plus ou moins détériorées. Perles en verre de couleur. Ferrailles diverses, parmi lesquelles de grands clous, etc.

Conclusions. — Les fouilles de 1906 ont été l'achèvement et, en quelque sorte, la « contre-épreuve » de celles que nous avions faites en 1905.

Nos conclusions restent les mêmes :

a) Les gisements que l'on rencontre dans les pannes interdunales situées entre La Panne et Bray Dunes sont des gisements *parfaitement en place*.

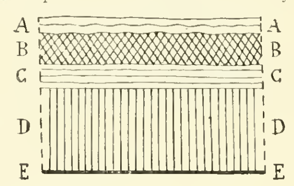
b) Ils reposent sur le sol ancien constitué, sans doute, par un îlot de sable *flandrien*.

c) La couche archéologique passe sous la dune moderne.

d) Les points où se rencontrent les stations

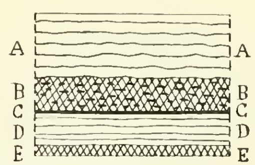
Echelle 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1 mètre

I. Coupe en travers à l'endroit d'un foyer.



AA. — Sable non fixe, constamment en mouvement.
BB. — Foyer romain.
CC. — Couche d'argile grise, non cuite, « apportee ».
DD. — Sable jaunâtre, aqueux, sterile.
EE. — Eau.

II. Coupe en travers à l'endroit de deux foyers superposés.



AA. — Sable non fixé, constamment en mouvement.
BB. — Foyer romain, rempli d'ecailles de moules.
CC. — Eau.
DD. — Couche d'argile grise, non cuite, « apportee ».
EE. — Foyer romain.

Fig. 5. — Station n° 3.

n'ont plus été envahis par la mer depuis trois ou quatre siècles au moins avant l'ère chrétienne. Sans doute, il y a eu érosion des dunes, ruptures et invasions de marée plus ou moins longues dans la plaine derrière celles-ci, mais *pas d'envahissement total de la région* [1].

e) Le fait qu'un site est sous la nappe aquifère ne prouve nullement que le sol se soit affaissé.

f) Ces points ont été fréquentés depuis l'âge du fer jusqu'au commencement du moyen âge proprement dit par des populations qui, semble-t-il, y étaient plutôt campées qu'établies à demeure.

g) Les anciens habitants de notre littoral, bien qu'ayant des troupeaux, vivaient surtout des produits de la mer.

---

1. Nous sommes donc absolument d'accord avec M. Jonckheere.

h) Ces emplacements habités ont pu présenter, à marée haute, l'aspect de petites îles semblables à celles du littoral morcelé de la Frise actuelle [1].

i) Les stations 1 et 2 ont été les plus anciennement occupées. Là seulement se rencontrent les grands foyers avec poteries grossières, cylindres et parallélipipèdes de terre cuite, ceux-ci toujours associés aux dites poteries.

j) Les nuances purement archéologiques étant insuffisantes, tant est grande l'unité de l'art barbare, pour nous permettre de distinguer nettement un milieu franc d'un milieu burgonde, saxon, etc., nous estimons qu'il appartient aux historiens et aux linguistes d'indiquer s'il convient d'attribuer aux Saxons ou aux Frisons plutôt qu'aux Francs, les quelques objets barbares recueillis dans nos fouilles [2].

(A suivre.) B[on] ALFRED DE LOË.

NOS EXPOSITIONS.

NOUS préparons, en ce moment, avec le très obligeant concours de M[lle] Ida Errera, une exposition de photographies, se rapportant à Pérouse. Ces photographies intéressent particulièrement l'art monumental, la peinture ombrienne et le travail du bois, dont la capitale de l'Ombrie offre de si nombreux et de si beaux modèles. Les sujets en seront commentés dans une notice rédigée par M[lle] Errera. L'exposition s'ouvrira le 1[er] mai prochain.

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. M[me] la Comtesse de Flandre
et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

LA campagne entreprise par la Société des Amis des Musées, en faveur du Panorama du Caire, a eu un succès complet. Le 25 mars, une délégation de la Société, composée de M. Emile De Mot, vice-président d'honneur; A.-J. Wauters, commissaire ; L. Cardon, trésorier ; Paul De Mot, secrétaire ; Pierre Bautier, secrétaire adjoint ; Paul Hymans ; Eugène Van Overloop, conservateur en chef des Musées des Arts décoratifs, et Henri Gedoelts, administrateur, a été reçue par M. Delbeke, Ministre des Travaux publics. Se rendant aux instances des membres de la délégation, le Ministre a décidé que la mosquée, après exécution des minimes réparations indispensables, serait prochainement rouverte.

Cette solution donne pleine satisfaction aux amis des arts, qui désiraient vivement la conservation de la magnifique toile de M. Émile Wauters, et, en leur nom, nous adressons à M. le Ministre tous nos remerciements.

INFORMATIONS.

LES membres de la Société des Amis des Musées seront invités à l'inauguration des installations d'éclairage électrique du Musée royal d'armes et armures qui aura lieu prochainement.

1. M. Jonckheere nous écrit : « Les sept îles de Frise sont si anciennes que leur flore dernière est différente de celle de la chaîne des dunes du continent hollandais, comme l'ont démontré les recherches du docteur De Bruyne. »

2. Consulté à ce sujet, M. l'abbé J. Claerhout nous répond : « On admet généralement que le coin de la Westflandre appelé Westkwartier (châtellenies de Furnes et d'Ypres) est peuplé de Franco-Saxons. Cependant, en fait de noms saxons, on ne connaît que Warneton. Le type de la maison rurale saxonne fait défaut, comme en Angleterre aussi, d'ailleurs. Pour la langue, il est difficile de tirer des conclusions, parce que la langue frisonne ressemble si parfaitement au saxon qu'on ne sait jamais si l'on se trouve devant un phénomène saxon ou frison... D'ailleurs, c'est une question qui est encore à élucider. Vos trouvailles de monnaies anglo-saxonnes, toutefois, peuvent valoir comme argument. »

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1[er] janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET C[ie], 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 5. MAI 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
I est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numero . . 50 centimes.

UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES.

(DON DU BARON E. EMPAIN.) *Suite* [1].

COMMENÇONS par examiner les sculptures en ronde-bosse [2].

4) Fragment d'une tête de statue en granit (fig. 1). Le type étrange du personnage représenté, faisant songer à un nègre, ne rappelle en rien les monuments de l'époque classique et c'est ce qui me porte à l'attribuer à la période archaïque : on connait, en effet, quelques œuvres dans les Musées qui offrent les mêmes caractères de rudesse, et que l'on peut classer sûrement à l'époque antérieure à la quatrième dynastie. Je rappellerai, par exemple, la statue n° 1 du Musée du Caire [3]. Que l'on remarque, en outre, la coiffure, qui paraît avoir été à longues mèches, et la courte barbiche, rappelant peut-être les statues de Libyens découvertes à Hiéraconpolis [4].

16) Petit groupe en calcaire (fig. 2). Il semble que, dans les sépultures de l'Égypte ancienne, trois séries de monuments aient été destinées à créer, à l'intention de l'âme du mort, toute une humanité magique basée sur la représentation des êtres et des choses. L'âme, de la sorte, étant satisfaite ne cherchait pas à se réincarner et à retourner dans le monde des vivants. Pour réaliser ce monde fictif on s'adressait à divers moyens. On faisait premièrement une série de petites figurines en bois représentant le mort, sa famille, ses serviteurs, ses



FIG. 1. — FRAGMENT DE TÊTE EN GRANIT (HAUTEUR 0m15).

ouvriers. Ces petits groupes, exécutés parfois avec un soin admirable, se sont retrouvés en grand nombre dans les tombeaux du Moyen Empire, tandis

1. Voir *Bulletin des Musées*, n° 3, mars 1908.
2. Je conserve aux pièces le numéro donné précédemment.
3. GRÉBAUT-MASPERO, *Le Musée égyptien*, pl. XIII.
4. *Débuts de l'art en Égypte*, p. 253.



FIG. 2. — GROUPE EN CALCAIRE (HAUTEUR 0m185).

qu'ils sont très rares sous l'Ancien Empire. Cela tient vraisemblablement à ce que, au lieu de les placer dans la chapelle funéraire, on a eu soin de les enfermer, au Moyen Empire, dans les caveaux avec le mort, où ils ont mieux résisté aux divers agents de destruction.

Parfois on a cherché à sculpter en pierre les petites figurines, et l'on trouve des statuettes de serviteurs exécutées d'ordinaire en pierre assez tendre. Mais ici on éprouvait plus de difficultés à traduire les groupes composés d'un grand nombre de figurines, et c'est vraisemblablement là ce qui a fait préférer un troisième procédé, qui consiste à sculpter sur les murs du tombeau les diverses scènes nécessaires au bien-être de l'âme.

On a donc d'abord les statues en bois, puis les statues en pierre, puis enfin la projection de ces statues sur les murs du tombeau sous la forme de bas-reliefs. Les trois séries sont plus ou moins complètes : naturellement les bas-reliefs se sont conservés les plus nombreux.

On possède beaucoup de petits groupes en bois, découverts principalement dans les dernières années : les groupes en pierre sont beaucoup plus rares. Celui qui est figuré ici nous montre une dame dont le nom est inscrit sur la robe, assise sur un fauteuil : c'est la dame de maison Nai-Jit-Merit. A sa gauche une autre femme, sa fille ou une servante se tient debout (le haut du corps a malheureusement disparu). La grande dame assiste à un concert que lui donne une harpiste qui se trouve représentée à sa droite. La harpiste est assise sur le sol, la jambe gauche relevée et servant d'appui à la harpe; la tête de la harpiste a disparu. Sur la jambe droite on lit : la musicienne Noubouem-....... Le groupe en bois découvert récemment par Quibell à Saqqarah[1], et que M. Maspero a décrit[2], nous aide à comprendre la signification de notre petit monument : « Il y a fête chez le mort, mais nous n'assistons pas au repas, nous ne voyons plus que le concert qui lui succède toujours en cas pareil. Une figurine d'homme trône dans une sorte de stalle et, à sa droite, un peu en avant, une jeune femme, vêtue correctement du pagne à bretelles, est assise sur une chaise : deux harpistes, postés de chaque côté, exécutent leur air et trois musiciennes, accroupies devant le groupe, chantent en battant des mains. » Notre groupe est évidemment moins complet, mais il répond exactement au but de procurer au défunt les plaisirs de la musique. Le groupe de Saqqarah donne le motif en bois, le nôtre en pierre, et je pense l'exemple très rare sinon unique jusqu'à présent. On connait, il est vrai, de petites figurines en pierre représentant une

1. *Egypt Exploration Fund*, Archaeological Report, 1906-1907, p. 25-26.
2. *Causeries d'Égypte*, p. 354 et 355.



FIG. 3. — FRAGMENT DE STATUE EN GRANIT (HAUTEUR 0m175).

harpiste isolée ; nous en possédons une au Musée, provenant des fouilles de l'Egypt Exploration Fund à Abydos [1]. Les stèles et les parois des tombeaux reproduisent presque à satiété le concert du mort ; je me contenterai de citer la scène sculptée dans le mastaba que nous devons à la libéralité de M. le baron Empain.

32) Fragment de statuette en granit (fig. 3). Les ustensiles des scribes égyptiens sont représentés dans les inscriptions hiéroglyphiques par le signe où l'on a reconnu depuis longtemps l'étui pour les roseaux servant de pinceaux, le petit récipient pour le liquide et la planchette à laquelle sont fixés les pains de couleur noire et rouge. Des statues et des statuettes de scribes nous montrent le personnage accroupi sur le sol, ses instruments de travail suspendus à l'épaule gauche par le lien qui unissait l'étui et le godet à la planchette à couleur. Il suffira peut-être de citer à titre d'exemple une statue découverte à Bubaste et deux autres trouvées à Thèbes [2]. La statuette dont nous possédons la partie supérieure appartenait à cette catégorie. En général, elles sont d'une exécution très soignée et se caractérisent spécialement par les épais plis de graisse qui coupent la poitrine du personnage. On interprète généralement ces plis comme l'indication de l'aimable embonpoint des Orientaux des hautes classes, qui ne sont pas astreints aux rudes labeurs. Il est certain que les fonctions remplies par les scribes de rang supérieur devaient prédisposer leurs titulaires à cet épaississement des formes. Plusieurs de ces statues datent de la première

FIG. 4. — STATUE EN CALCAIRE (HAUTEUR 0m79).

1. MAC IVER et MACE, *El Amrah and Abydos*. Londres, 1902, pl. XLIII.

2 NAVILLE, *Bubastis*, pl. XIII, une autre provenant de Gournah au Musée du Caire, GRÉBAUT-MASPERO, *Le Musée égyptien*, pl. XXX et p. 27, et une encore trouvée à Karnak, LEGRAIN, *Catalogue du Musée du Caire*, statues et statuettes de rois et de particuliers, pl. LXXIV et p. 75.



FIG. 5. — TÊTE EN BASALTE (HAUTEUR 0m24).

[illegible] de la XVIIIe dynastie, avant l'époque où Amenophis IV fit effacer des monuments le nom du dieu Amon. Notre statuette porte également des traces de martelages dans l'inscription qui couvrait le pilier dorsal. On y lit encore : « Offrande à Amon-Ra..... pour qu'il accorde une bonne durée de vie, le corps (sain ou joyeux à l'âme du défunt.....). »

Le fragment, tel qu'il subsiste, est un bon exemplaire de cette catégorie de statuettes privées, d'exécution soignée, de la première période de la XVIIIe dynastie.

60) Grande statue de femme, en calcaire (fig. 4). Cette jolie statue mérite une étude approfondie que je ne puis songer à présenter ici. Sa beauté, son élégance ne manquent pas de charmer à première vue. En attendant de pouvoir lui consacrer la description qu'elle comporte, je me contenterai de dire que ses caractères permettent de la classer à l'époque saïte ou tout au plus au commencement de l'époque ptolémaïque. Il convient de la comparer à des œuvres telles que l'Amenardis du Caire, la dame Takuschit d'Athènes et quelques autres, afin de rechercher exactement la place qu'elle doit occuper dans la série. En tous cas, c'est une pièce des plus intéressantes, dont l'acquisition est une véritable bonne fortune pour notre Musée.

5 Tête de roi, en pierre dure (fig. 5). La détermination précise de la date à laquelle il faut attribuer le beau fragment de statue représenté ici pourrait nous entraîner dans des discussions assez compliquées. A première vue, on est tenté de le dater de l'époque saïte, où les traditions réalistes des époques anciennes ont été remises en honneur. En fait, il y aurait lieu d'examiner si notre fragment, qui présente des analogies frappantes avec une tête de la collection de Ny-Carlsberg à Copenhague (Glyptothèque Ny Carlsberg, planche 194), ne doit pas être reporté à une époque plus ancienne. Il suffira, pour le but que j'ai en vue ici et qui est surtout de faire connaître brièvement les pièces les plus importantes de la donation, d'avoir signalé le problème qui se pose et d'avoir permis, par notre figure, d'apprécier la beauté de l'œuvre, quelle que puisse être l'époque précise où il convient de la classer.

(A suivre.) JEAN CAPART.

SECTION D'ART MONUMENTAL.

LA FONTAINE « DE BEAUNE-SEMBLANÇAY », A TOURS.

NOUS avons mentionné précédemment, parmi les acquisitions nouvelles de notre Musée d'Art monumental, le moulage (dû à la générosité de Mme la marquise Arconati-Visconti) de la fontaine qui orne la place du Grand-Marché, à Tours. Notre musée et celui de Sculpture comparée de Paris (Trocadéro) sont les seuls qui possèdent cette reproduction.

La fontaine de Tours perpétue le souvenir d'un personnage historique du commencement du XVIe siècle : Jacques de Beaune, baron de Semblançay.

Ce monument comporte un vaste bassin, du centre duquel s'élance un épi de marbre élégamment sculpté. Le bassin, dont le plan dessine un octogone régulier, est constitué par huit panneaux oblongs posés de champ ; ils sont en pierre noire de Volvic ; sur la face de chacun d'eux se détachaient, entourés de feuillages et de galons, des écus armoriés que de modernes vandales ont consciencieusement martelés. Fort heureusement, les emblèmes de la noblesse ou de la royauté ont eu seuls le privilège d'exciter l'ire de ces iconoclastes : leur marteau a respecté l'œuvre d'art, les rinceaux aux larges fleurs épanouies, les rameaux et les rubans contournés avec élégance, ciselés avec amour.

Des douze blasons qui décorent les étages inférieurs de l'épi, huit ont été martelés aussi, mais d'une façon toute spéciale, sur laquelle nous aurons à revenir plus loin. A part cela, l'épi est intact ; au moins les dégradations presque insignifiantes qu'il a subies ne sont-elles pas imputables à la malveillance, mais à l'action du temps. Encore, l'ingéniosité à rebours de certains a-t-elle fait plus de tort au monument que les intempéries : pour éloigner les jets d'eau des sculptures, on a imaginé de garnir d'affreux tuyaux, maintenus par des pattes de fer plus affreuses encore, chacune des quatre bouches disposées autour du couronnement de l'assise inférieure de l'épi ; notre moulage, bien entendu, ne reproduit pas ces ajoutes malencontreuses.

Cette assise inférieure, quadrilobée en plan et de profil campaniforme, est décorée de feuillage ; son couronnement porte, outre les bouches d'eau que des ailes d'oiseaux enveloppent, le blason, quatre fois répété, de la maison de Beaune-Semblançay.

La zone suivante est carrée ; ses faces offrent les armes de la ville de Tours ; à chaque angle, un dauphin. La troisième assise est circulaire et présente les blasons de France et de France parti de Bretagne (le lis de France à dextre, l'hermine de Bretagne à senestre) ; entre eux, les initiales L et A : Louis XII et Anne de Bretagne, sa femme.

Ces initiales se répètent sur la quatrième zone, où l'on voit aussi ramper quatre porcs-épics sculptés en ronde-bosse, rappelant celui qui figure dans les armoiries de Louis XII.

La cinquième assise est triangulaire ; chacun de ses angles est renforcé d'un enroulement, sorte de petit aileron garni de feuillage ; chacune de ses faces porte un des instruments de la Passion : la croix, l'échelle, les clous dans la couronne d'épines.

L'amortissement de l'épi est formé d'un balustre sur lequel le lis français alterne avec l'hermine bretonne et que surmonte une petite sphère portant une aiguille pyramidale.

La hauteur totale de l'épi est de 4m96 ; le diamètre du bassin, de 3m90.

⁂

La conception de ce monument appartient à Michel Colombe ; son exécution, qui date de 1510, est due aux neveux de ce grand artiste : Bastien et Martin François.



FIG. 6. — FONTAINE « DE BEAUNE-SEMBLANÇAY », A TOURS.

Si Jacques de Beaune-Semblançay ne supporta pas la totalité du coût de la fontaine à laquelle s'est attaché son nom, il prit toutefois à sa charge une part de la dépense assez importante pour acquérir le droit de placer ses armes à côté de celles de la ville de Tours, qui fournit le reste des fonds nécessaires.

Jacques de Beaune, qui fut créé baron de Semblançay, était fils d'un négociant, maire de sa ville natale et argentier du dauphin Charles (le roi Charles VIII) ; il prit la suite des affaires de son père ; d'autre part, Anne de Bretagne, qui avait succédé au duc François II, son père, choisit Jacques de Beaune pour son trésorier général, et l'important financier devint banquier du roi de France en 1491, lorsque Anne de Bretagne épousa Charles VIII ; la réunion de la Bretagne à la France, préparée par ce mariage, est rappelée sur la fontaine par l'écu parti aux armes de France et de Bretagne que nous avons mentionné plus haut.

En 1509, Louis XII, second mari d'Anne de Bretagne, nomma Jacques de Beaune conseiller des finances. Après la mort du roi, en 1515, Louise de Savoie, appelée à la régence du royaume par suite du départ de François Ier pour l'Italie, lui confia l'administration de ses biens particuliers. Le nouveau règne s'annonçait donc sous les meilleurs auspices pour le surintendant des finances ; son étoile ne devait point tarder à pâlir : victime de misérables intrigues politiques, accusé de malversations par ceux-là mêmes à qui il avait rendu le plus de services, dépouillé de ses charges et de ses biens, il se vit jeter à la Bastille.

Le 11 août 1527, Jacques de Beaune-Semblançay, alors septuagénaire, mourait sur le gibet de Montfaucon.

Deux ans plus tard, son fils Guillaume, condamné pour crime de lèse-majesté, fut gracié par François Ier, et la terre de Semblançay, que la Couronne avait confisquée, lui fut restituée ; mais déjà le

p[illegible] rendu justice à la mémoire de Jacques de Beaune : indignés de son injuste condamnation, ses concitoyens firent sauter sous le marteau les lis de France sur les huit blasons de l'épi où ils figuraient. Les armes de Beaune-Semblançay et celles de la ville de Tours (sauf le chef d'azur de ce dernier, d'où les trois lis d'or ont disparu), les hermines de l'écu parti de France et de Bretagne, les initiales du roi Louis XII et de la reine Anne, demeurées intactes à côté de ces mutilations, soulignent nettement l'affront vengeur infligé aux occupants d'alors du trône de France par la justice populaire.

HENRY ROUSSEAU.

JEAN MONE.

CE sculpteur naquit à Metz, vraisemblablement à la fin du XV[e] siècle ou bien au début du siècle suivant [1]. On sait, par l'inscription qui se trouve sur le retable en albâtre de l'église Saint-Martin à Hal, érigé en 1533, que Jean Mone était sculpteur de l'empereur Charles-Quint. Il exécuta plusieurs retables, dont aucun n'est parvenu jusqu'à nous. De l'avis de M. H. Hymans, « ses œuvres de jeunesse doivent se chercher en Italie » [2]. Que Jean Mone se soit formé en Italie, il n'y a pas de doute à cet égard. Outre le témoignage d'Albert Dürer, nous possédons le témoignage plus éloquent du monument qui se trouve à Hal. Celui-ci rappelle, en effet, par l'ordonnance, le style et maints motifs d'ornementation les créations de la Renaissance italienne. Rien n'a été, que je sache, retrouvé en Italie qui puisse être porté à l'actif du maître lorrain ; mais, par contre, si l'on prend la sculpture de Hal comme point de départ, on est en droit, à notre avis, de restituer à Jean Mone plusieurs productions contemporaines restées anonymes.

L'œuvre la plus importante et que je n'hésite pas à lui rendre est le superbe tombeau d'Antoine de Lalaing et d'Isabelle de Culembourg, qui se trouve dans l'église d'Hoogstraete; il fut exécuté vraisemblablement après la mort de l'époux, en 1540 [3]. Cette date est la seule consignée dans l'inscription. Les similitudes se constatent dans le caractère des têtes des génies, dans la manière de traiter les chevelures formées de grosses mèches, dans la forme des cartouches, des colonnettes, dans le genre d'architecture adopté par le sculpteur; et, si l'on veut aller plus loin, jusque dans l'emploi de la feuille d'acanthe pour décorer une doucine de la partie inférieure du soubassement.

Du même coup, il faut encore restituer à Jean Mone le gisant en albâtre conservé dans l'église de Braine-le-Château. Le personnage représenté, Maximilien de Hornes, offre, comme mon collègue M. H. Rousseau l'avait vu, un parenté manifeste, au point de vue plastique, avec le comte Antoine de Lalaing de Hoogstraete. Le masque, un peu usé par le temps, présente plus d'intérêt que celui du personnage qui vient d'être cité : un grand calme règne sur la physionomie plutôt âgée du gisant, et ses lèvres entr'ouvertes laissent voir une bouche édentée. De profil, la physionomie révèle une noblesse, une dignité qu'on ne trouve pas dans l'image correspondante d'Hoogstraete [4]. Celle-ci a je ne sais quoi de naïf et de peu défini, qui ne laissent pas de surprendre l'observateur.

L'artiste lorrain fut également l'auteur d'un tombeau aujourd'hui anéanti qui se trouvait dans l'église des Célestins d'Héverlé, rasée à la fin du XVIII[e] siècle [5]. Il était érigé à la mémoire de Guillaume de Croy et de sa femme Madeleine de Hamal. Ce tombeau présentait la même ordonnance que celui d'Hoogstraete. Les champs compris entre les quatre arcades disposées de chacun des longs côtés étaient occupés par des figures représentant des sibylles ou des figures allégoriques telles que les vertus; des écus armoriés étaient disposés sur les arcades. A part cette dernière particularité, c'est la même disposition qui a existé primitivement, selon toute vraisemblance, dans le tombeau d'Hoogstraete où le champ vide sous les arcades appelle nécessairement un complément. Les deux guerriers qui se voient sur l'un des petits côtés de ce dernier monument prenaient place, dans le tombeau d'Héverlé, sur la dalle même réservée au gisant.

On pourrait peut-être encore attribuer à Jean Mone le tombeau de François, fils de l'empereur Maximilien, qui figurait jadis dans l'église Saint-Jacques sur Caudenberg [6], à Bruxelles.

Beaucoup moins distingué que les œuvres qui viennent d'être citées est le monument en pierre de l'église de Wemmel, érigé à la mémoire des membres de la famille de Taye [7].

1. Article de M. H. HYMANS, dans la *Biographie nationale*, t. XV.

2. M. le chevalier E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, p. 311-313.

3. *Grand théâtre sacré du Brabant*, t. II, part. I, p. 182, n° 1.

4. Le moulage de cette œuvre remarquable figurera dans quelque temps au Musée des reproductions. (L'art monumental) du Parc du Cinquantenaire. On peut déjà y étudier la reproduction du monument d'Hoogstraete.

5. *Grand théâtre sacré du Brabant*, t. I, part. I., p. 152.

6. *Idem*, t. I, part. II, p. 222-223.

7. Voir reproduction p. 189, dans l'*Inventaire des*

Nous pencherions encore à restituer à Jean Mone le bas-relief, daté de 1526, représentant Charles-Quint et Isabelle de Portugal, que Mme la marquise d'Arconati-Visconti avait exposé à la Toison d'or, à Bruges, l'été passé [1].

Ce dernier morceau provient d'un antiquaire malinois, M. De Bruyn, chez qui nous en avons vu naguère le moulage. Or, si la pièce est bien d'origine malinoise, il y aurait d'autant plus lieu de croire que Jean Mone ait pu l'exécuter, car il résidait précisément dans la cité des Berthout.

Au moment de clore cette note, je constate, autant qu'on peut le faire sur le vu d'une photographie, la parenté qui existe entre les gisants de la chapelle castrale d'Écaussines-d'Enghien, reproduisant les effigies de Bernard d'Orley et d'Isabeau de Witthem, et ceux du monument d'Hoogstraete. Seulement cette œuvre est en pierre bleue. Il y aurait lieu de se demander si Mone, habitué à tailler la pierre tendre et l'albâtre, se fût risqué à aborder la pierre bleue. A vrai dire, il avait la ressource de se faire remplacer par un praticien habitué à sculpter la matière dont il s'agit.

C'est encore à Jean Mone ou à son atelier que doivent être attribués une cheminée de la Porte de Hal, provenant d'un vieil hôtel de Malines et le monument du cardinal Guillaume de Croy qui fut achevé et restauré en 1605, par Robert Colyns de Nole. L'église des Pères Capucins à Enghien en conserve d'importants vestiges.

Il va de soi que les divers rapprochements doivent être étayés au moyen de preuves fournies par des reproductions. Aussi nous réservons-nous de reprendre ce sujet avec tous les développements qu'il comporte et en accompagnant notre étude de maintes figures. *(A suivre).*

DONS.

NOUS avons reçu *pour les collections des Musées du Cinquantenaire :*

De M. Etienne VERHAEGEN, à Bruxelles, une pointe de flèche en forme de feuille, en silex gris trouvé à Boitsfort, station de la Pointe.

De M. NEYRINCKX, directeur à l'école communale nº 3 (Marché-aux-Grains), à Bruxelles, une importante collection de négatifs de clichés de projections pour servir à illustrer des conférences sur l'Art dans ses différents domaines.

De Mme René CARTON DE WIART, deux momies qu'avait acquises de son vivant M. René Carton de Wiart Bey, à l'intention de nos Musées.

De Mme DELEHAYE, une bonbonnière en écaille doublée d'or. Couvercle orné d'une miniature cerclée d'or, ayant comme sujet un chat qui guette un canard en cage, pendant le sommeil d'un enfant qu'un autre enfant veut réveiller.

De M. Raoul WAROCQUE, une statuette en terre cuite provenant de Girgenti, l'ancienne Agrigente. Cette figurine, dont la partie supérieure est seule conservée, représente une déesse assise sur un trône ; sa poitrine, comme celle de l'Artémis d'Éphèse, porte une triple rangée de mamelles. Elle viendra enrichir la série des terres cuites de Sicile.

Pour les collections du Musée de la Porte de Hal :

De M. Eugène VAN OVERLOOP, conservateur en chef des Musées royaux des arts décoratifs et industriels, des réductions des décorations suivantes : croix de chevalier de la Légion d'Honneur, portant l'effigie de Henri IV, roi de France; croix de l'Ordre du Lion Néerlandais ; croix de l'Ordre du Medjidié.

Ces décorations ont appartenu à M. Julien Van Overloop, directeur au ministère des Affaires étrangères, décédé en 1866.

De M. le comte Louis CAVENS, un intéressant pistolet à silex dont la monture est finement ciselée.

De M. Édouard HAYEZ, une décoration du Lys (France) et deux diplômes s'y rapportant

De M. L. LECONTE, sous-lieutenant au régiment des carabiniers, une décoration de la Croix de Fer allemande (1813).

AVIS.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient,

objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Bruxelles. Bruxelles, 1904. Publié par le comité provincial de la Commission royale des monuments.

1. Nº 13, p. 255. *Exposition de la Toison d'or à Bruges.*

Nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre
et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

TROISIÈME LISTE.

Membres admis par le Conseil d'administration, en sa séance de mai 1908.

MEMBRES EFFECTIFS :

MM. Prosper MORREN, 59, rue de la Loi, Bruxelles.
Franz WITTOUCK, industriel, 20, avenue de la Toison d'Or, Bruxelles.

MEMBRES ASSOCIÉS :

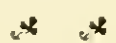
Mlle Henriette BOUVIER, 32, rue d'Édimbourg, Bruxelles.
M. Lucien CRICK, 24, rue de l'Aurore, Bruxelles.
Mme Victor CRICK, Grand'Place, Assche.
MM. DE DONCKER, notaire, 16, rue de Namur, Bruxelles.
Jacques DES CRESSONNIÈRES, avocat, 23, rue de l'Union, Bruxelles.
Edmond EVENEPOEL, directeur au ministère de l'Intérieur, 144, rue de Livourne, Bruxelles.
Florimond HANKAR, directeur général de la Caissse générale d'épargne et de retraite, 50, rue Fossé-aux-Loups, Bruxelles.
Julius HOSTE, avocat, 48, rue Antoine Dansaert, Bruxelles.
Alfred MADOUX, directeur de l'*Étoile belge*, 76A, rue Joseph II, Bruxelles.
Mme G. PAUWELS-ALLARD, 4, Petit-Sablon, Bruxelles.
MM. Georges PELTZER, industriel, Verviers.
Albert POELAERT, notaire, 47, rue Royale, Bruxelles.
Jean ROBIE, artiste peintre, 147, chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Georges SCHOENFELD, avocat, 7, rue de la Bonté, Bruxelles.
Mlle Sylvie VANDER KINDERE, 51, avenue des Fleurs, Uccle.
MM. Julien VAN DER LINDEN, représentant, 10, rue Crespel, Bruxelles.
Cyrille VAN OVERBERGH, directeur général de l'enseignement supérieur, 102, chaussée de Vleurgat, Bruxelles.
Eugène WASSERMAN, 32, rue du Luxembourg, Bruxelles.

DONS.

La Société des Amis des Musées a fait don aux Musées du Cinquantenaire d'un bas-relief votif de la première moitié du XVe siècle, exécuté en l'honneur du Frère Jean Fiefves et représentant les funérailles du moine. Cette belle œuvre d'art, qui constitue un spécimen unique de notre art national, fera l'objet d'une notice spéciale, accompagnée d'une planche hors texte, et qui paraîtra dans le numéro de juin de notre *Bulletin*.

AVIS.

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.



Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat et secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cie, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE — PARAISSANT TOUS LES MOIS — No 6. JUIN 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

LES FUNÉRAILLES DE FRÈRE JEHAN FIEFVÉS († 1426), BAS-RELIEF VOTIF DE L'ÉCOLE DE TOURNAI.

La Société des Amis des Musées royaux vient de marquer sa sympathie et sa générosité vis-à-vis de nos collections d'art national en les enrichissant d'un accroissement de premier ordre, qui formera une des pièces les plus en vue de notre série de monuments lapidaires. Ce nous est le plus agréable des devoirs que d'exprimer notre profonde reconnaissance envers ces amis dévoués : le don précieux qui nous est fait est un témoignage du zèle éclairé que déploie la Société naissante pour assurer à notre pays la conservation des trésors d'art, nés sur le sol belge, qu'il possède encore et que les ardentes convoitises de l'étranger, aidées trop souvent, hélas ! des complicités du dedans, voudraient lui ravir.

Le monument qui est ainsi libéralement offert aux Musées de l'État appartenait auparavant à l'Académie de Saint-Luc à Tournai, qui avait autorisé, il y a quelques années, notre service des moulages à en faire une reproduction en plâtre. C'est à Tournai qu'il a été découvert en 1890 par M. Cloquet, sur l'emplacement de l'ancien couvent des Frères Mineurs [1], qui était très riche en bas-reliefs funéraires et d'où proviennent notamment ceux de la cathédrale, exhumés au même endroit par Barthélemy Du Mortier. Décrit à diverses reprises par M. Cloquet [2], il a été étudié ensuite par M. Maeterlinck [3], et plus récemment par M. Koechlin, dans son intéressant travail sur *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* [4].

Mieux que n'importe quelle description, un coup d'œil jeté sur la planche ci-jointe fera saisir au lecteur le caractère vécu de la scène représentée sur le bas-relief [5]. Sur une civière déposée sur des tréteaux et recouverte d'une natte de paille finement tressée, dont les moindres détails apparaissent, repose la dépouille d'un Frère Mineur, vêtu de la robe de bure ; les manches de son vêtement cachent les mains, croisées sur la poitrine. La physionomie du mort respire une parfaite sérénité. De sa bouche part une banderole portant une invocation à la Vierge Marie : *nunc mater exora natum ut meum tollat reatum.* La Mère de Dieu domine la scène, tenant sur le bras gauche l'enfant Jésus ; elle est représentée à mi-corps, sortant des nuées, la tête ceinte d'une couronne fleuronnée, et abaissant son regard miséricordieux sur le visage du défunt, tandis qu'en réponse à la pieuse invocation,

1. « Dans le vieux pavement d'une dépendance du couvent des Clarisses, immeuble possédé par M. H. Desclée, de Tournai, lequel en a fait don au Musée de l'École de Saint-Luc. » CLOQUET, *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 257.

2. *L'Art à Tournai*, dans *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. XXIII, 1890, p. 351 sq. ; *Compte rendu du Congrès archéologique et historique de Bruxelles* de 1891, p. 372 sq. ; *Revue de l'Art chrétien*, 4e série, t. XIII, 1902, p. 257.

3. *Roger van der Weyden, sculpteur.* Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, p. 9 sq.

4. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 32-37, 43-44.

5. Hauteur de celui-ci : 0m94 ; largeur : 1m27.



FIG. 1. — DÉTAIL DU BAS-RELIEF VOTIF. D'APRÈS LE MOULAGE CONSERVÉ AU CINQUANTENAIRE.

sa main droite, d'un admirable modelé, se pose sur le bord d'une banderole où est inscrit ce passage du psaume 127 : *beatus es et bene tibi erit* [1]. La gracieuse figure de la Vierge est encadrée de deux angelots, la boîte à encens dans la main gauche et, de l'autre main, balançant l'encensoir [2]. Leur tête, qui, à en juger par le moulage du Musée (fig. 1), était d'une charmante expression, a malheureusement disparu. Ce qui frappe particulièrement le spectateur, c'est la cérémonie funèbre qui s'accomplit autour du mort. Quatre Frères procèdent aux funérailles. Le sculpteur a merveilleusement rendu les diverses expressions de leurs visages ridés par l'âge et creusés par la pénitence Deux d'entre eux se tiennent entre les bras de la civière que tantôt ils soulèveront pour porter le corps en terre : l'un, les mains jointes avec ferveur, regarde tristement le défunt, l'autre soulève légèrement la tête de ce dernier. Un acolyte, dont la tête, par malheur, fait défaut, porte la croix processionnelle de la main gauche, le goupillon de la main droite, tandis que l'officiant lit dans le rituel la formule liturgique : *requiescat in pace amen*. Les traits de sa physionomie, pleine de componction, indiquent un homme d'âge mûr. Sur trois banderoles qui se déroulent au-dessus de ces personnages, se lisent quelques passages des prières des morts : *In paradisum deducant te angeli . requiescat in pace amen . requiescat in pace amen . pater noster . libera eum a malo amen .* Au pied de la couche funèbre, deux moines sont accroupis, la tête inclinée. Leur pose, imprégnée de laisser-aller, a fait croire à M. Cloquet, ainsi qu'à M. Maeterlinck et à M. Koechlin [3], que ces religieux, chargés de veiller le corps, se sont endormis de fatigue et qu'ils sont surpris dans leur sommeil par le cortège qui vient procéder aux funérailles. Cette interprétation nous paraît avoir l'inconvénient de prêter à l'imagier une intention piquante qui n'est guère conciliable avec le caractère de la scène, le lieu où figurait primitivement le monument et les traditions de l'époque. Nous croyons plutôt que ces deux moines se lamentent au sujet de la perte de leur confrère en religion et qu'ils ont été figurés sur le bas-relief pour représenter la communauté attristée. C'est ce qu'indique, à notre avis, leur attitude, l'expression de leur physionomie et, particulièrement, le texte des invocations inscrites sur les banderoles qui se déploient derrière eux : *parcat ei dominus quidquid dyabolo fallente contraxit. Si peccavit tamen patrem et filium et spiritum sanctum non negavit.*

La date à laquelle fut exécuté le bas-relief et le nom du moine défunt nous sont fournis par l'inscription suivante, que porte la bordure inférieure de la pierre : [*fre*]*res jehans fiefnes qui chi deua(n)t gist fu nes lan · mil · CCC · LXV · XXVII*e · *jour de march* · [*nestu*]*s en chest*[*e*] *sainte religion lan · mil · CCC · LXXVIII · XIII*e · *jour de iuing et trespassa* [*lan mil . CCCC·*

1. L'imagier a ajouté *ps(alm)o VII*o.

2. Des figurines d'anges analogues se voient sur le monument votif du chanoine de Quinghien (+1429), au Musée de Tournai, et sur celui de Jean du Bos, conservé à la cathédrale.

3. *Articles cités.*



Les Funérailles de Frère Jehan Fiefvés (+ 1426 n. s.)

Bas-relief en pierre de l'École de Tournai

et X]*XV · le premier jour de march · pries dieu po(ur) son* [*âme*]. Notre transcription résout, entre parenthèses, les abréviations et rétablit, entre crochets, les mots et les lettres qui ont disparu sous l'injure du temps. Cette restitution ne laisse subsister aucune incertitude, car elle est commandée à la fois par le sens, par les traces de certaines lettres, visibles davantage sur le moulage, exécuté à une époque où l'état de l'original était un peu meilleur qu'aujourd'hui, et enfin par une copie faite en 1727 par l'auteur d'un inventaire des monuments funéraires conservés dans l'église et le couvent des Frères Mineurs [1]. Dans ce manuscrit, qui appartient à la bibliothèque de la ville de Tournai (n° 229), on lit, p. 9 : *Au cloître, du côté de l'entrée du couvent ou portelette, tout au bout à l'autre coing, est un bel épitaphe, où on void un religieux trépassé étendu sur une bierre, et six religieux à l'entour faisant les prières pour les trépassés. Et on y lit comme il s'ensuit : Frères Jehans Fiévés, qui chi devant gist, fu nés l'an mil CCC · LXV, jour de S. Marq, vestu en cette sainte religion lan mil CCCLXXVIII, XIIIe jour de juin, et trépassa l'an mil CCCC et XXV le 1er jour de march. Priés Dieu pour son âme.* On remarquera dans cette ancienne transcription une faute grossière de lecture : *jour de S. Marq*, pour *XXVIIe jour de march*, ainsi que l'orthographe du nom du défunt qui est écrit *Fiévés*, d'accord avec l'orthographe du monument où on lit distinctement *fiefues* ; les archéologues qui ont décrit le bas-relief ont lu, à tort, *fiesnes*, *fiesne* ou *fiennes*.

La date de la mort a été relevée également de manière inexacte : 1400, dit-on. M. Koechlin hésite entre 1415 et 1425. Cette dernière date est certaine : elle est encore visible sur le moulage, tandis que sur l'original les deux derniers chiffres romains seuls subsistent ; elle est, en outre, confirmée par la copie de 1727. En réalité, frère Jean est décédé en 1426 (nouveau style), l'année, à Tournai, commençant avec la fête de Pâques, et la sculpture a dû être exécutée peu après.

Le bas-relief qui représente les funérailles de frère Jehan Fiefvés appartient à une série considérable de monuments funéraires, procédant des ateliers de Tournai, et dont le plus ancien, conservé au musée d'Arras, remonte à 1376. Ces petits monuments étaient très nombreux au couvent des Frères Mineurs et dans les églises de Tournai, et on les exportait au loin, jusqu'aux extrémités de la Flandre. Des recherches récentes en ont fait ressortir l'importance pour l'histoire de l'art dans nos provinces [2]. Comme on l'a dit, ils constituent une des principales manifestations de l'évolution de la sculpture belge, de l'idéalisme français qui la domine dans les deux premiers tiers du XIVe siècle, vers le réalisme, qui se fait jour dès avant le XVe siècle [3]. « C'est dans l'art funéraire, écrit M. Koechlin, que le réalisme des imagiers des Pays-Bas s'est d'abord manifesté et... toute une série de monuments subsiste dans leur pays d'origine qui est des plus caractéristiques : les bas-reliefs de Tournai. La plupart représentent la Vierge sur son trône, sous un baldaquin » ou le groupe de la sainte Trinité, ou le Souverain Juge, et à leurs pieds le donateur présenté par son patron : « Souvent le donateur est accompagné de sa famille et l'air de vérité de ces personnages, si divers par leurs âges et leurs expressions, est très frappante. Waagen, qui, le premier, a signalé ces morceaux, affirmait qu'à Tournai était né le réalisme flamand et que les van Eyck avaient des précurseurs dans les imagiers qui avaient taillé ces petits portraits. »

Parmi ces bas-reliefs, celui qui vient d'entrer dans les collections du Musée offre un intérêt tout spécial, en raison du thème représenté, qui, à notre connaissance, ne se retrouve dans aucun des monuments du même genre [4]. Le but de l'imagier n'était pas, comme c'est le cas ailleurs, de rappeler quelque pieuse donation faite par le défunt, à côté de la dalle funéraire recouvrant sa dépouille. Ici, le sujet traditionnel, tout de convention, est remplacé par une scène de la vie ordinaire. C'est un nouveau pas dans la voie du réalisme, que représentait seulement, dans les autres bas-reliefs funéraires, l'individualisation des figures. On a même voulu opérer un rapprochement entre cette scène et le cortège des porteurs et pleureurs des tombeaux bourguignons [5] ; mais, dit M. Koechlin, « si

1. Nous devons la connaissance de ce document à M. Houtart, échevin à Tournai, qui a bien voulu nous le signaler.

2. Voir les travaux cités plus haut et, en outre, DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, 1886, p. 121 sqq. ; A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai*, dans les *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. XX, 1887, p. 146 sqq. ; MAETERLINCK, *Roger van der Weyden et les imagiers de Tournai*, dans les *Mémoires couronnés par l'Académie royale de Belgique*, 1900, p. 8 sqq.

3. KOECHLIN, *article cité*, p. 32 sq.

4. M. Cloquet signale vaguement « un bas-relief en pierre de Tournai, enclavé dans le mur de la bibliothèque de Cambrai, et consacré au Prieur des Récollets. Ce monument reproduit un thème historique du même ordre ». *Compte-rendu du Congrès archéologique et historique de Bruxelles* de 1891, p. 373. Cette indication demanderait à être complétée.

5. CLOQUET et MAETERLINCK, *articles cités*.

le réalisme s'établit dans les provinces belges, il y parut, il faut le noter, tout différent de celui que les sculpteurs du Nord avaient apporté en Bourgogne, et le style particulier à l'école « bourguignonne » demeura à peu près étranger aux ateliers de Belgique ; c'est à un réalisme bourgeois et terre à terre qu'ils se tinrent, singulièrement éloigné de cette puissance presque lyrique dans son naturalisme qu'inventa le génie de leurs compatriotes transplantés à Dijon, et qui devait faire en France une si belle fortune... Dans le réalisme hésitant et terre à terre des imagiers de Tournai ou de Haekendover, rien ne se sent du lyrisme, exubérant dans sa vérité profonde, d'un Jean de Marville ou d'un Claus Sluter... Les morceaux mêmes où des imagiers de plus grande envergure auraient pu trouver matière à déployer la richesse de leur verve créatrice sont presque réduits par la simplicité de la mise en œuvre aux proportions d'un fait divers : que sont ces moines endormis [1] au pied de la couche funéraire du frère Jean de Fiennes, si simples d'attitude et si bourgeoisement saisis sur le vif, au prix des extraordinaires pleurants, d'une furieuse violence et outrance de réalisme, des tombeaux bourguignons ? »

« Ce qui prouve, dit aussi M. Koechlin, combien les vieilles traditions conventionnelles étaient fortes encore, c'est le contraste qui se produit entre les donateurs et les saints personnages aux pieds desquels ils sont agenouillés. Pour ceux-là, l'imagier ne s'est pas mis en frais d'observation et il les a taillés précisément tels que son atelier les avait toujours faits. » Ce contraste apparait également dans le bas-relief du Musée. Si les figures des sept moines qui y sont reproduites constituent de véritables portraits, chacun d'une expression différente et bien observée, traduisant les sentiments du moment, par contre, la Vierge qui trône au sommet, par son visage gracieux et maniéré et les plis artificiels de ses vêtements, est tout à fait conforme aux tendances idéalistes qui étaient en vogue au XIVe siècle et qui se manifestent notamment dans les statues de Vierge produites par la sculpture française de cette époque.

Comme on peut s'en rendre aisément compte par la planche ci jointe, les moindres détails sont très finement rendus ; les muscles et les rides, par exemple, sont fidèlement reproduits. Les inscriptions des banderoles sont admirablement ciselées. La pierre bleue de Tournai, au grain fin et compact, dans laquelle est taillé le bas-relief, se prêtait, du reste, avec docilité à ce travail, qui relève presque de l'orfèvrerie. Il est hors de conteste que le talent du sculpteur inconnu a produit une œuvre aussi remarquable au point de vue de la composition que raffinée dans l'exécution. Les traces de couleur rouge qui se voient çà et là attestent que l'imagier, tout comme ses confrères de Tournai et d'ailleurs, avait tenu à animer l'uniforme sévérité du relief par les charmes et la variété du coloris.

P. VAN DEN VEN.

[1] [illegible] ce que nous avons dit à ce sujet.



NOS RECHERCHES ET NOS FOUILLES DURANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE 1906 (suite).

FOUILLES DU PREMIER DOLMEN DE WÉRIS (province de Luxembourg).

NOUS avons pratiqué ces fouilles dans le but de nous assurer si les recherches antérieures — assez nombreuses d'après ce qui nous a été dit par les habitants de l'endroit — avaient été faites d'une façon complète.

A l'intérieur du monument, nous n'avons recueilli qu'un seul fragment de poterie assez grossière. A l'extérieur, où nous avons pratiqué plusieurs tranchées de recherche (entre la grille et le dolmen), nous n'avons trouvé qu'un éclat de silex, quelques menus fragments de poteries grossières, des débris d'ossements humains et un percuteur en grès.

FOUILLES DU DEUXIÈME DOLMEN DE WÉRIS.

Elles ont consisté également en un examen minutieux des déblais provenant des fouilles qui y furent exécutées en 1888, par le commissaire voyer Charneux, lors de la découverte du monument. Celles ci paraissent avoir été bien faites, car nous n'avons plus rencontré le moindre débris dans les terres rejetées.

Les tranchées que nous avons ouvertes ensuite dans le voisinage immédiat du dolmen n'ont point donné non plus de résultat.

Nous avons fait un relevé très exact de ce monument (fig. 1), en vue de sa reconstitution en regard du premier dolmen, dont la maquette figure déjà dans notre galerie de la Belgique ancienne.

La pierre qui servait de clôture à l'entrée du dolmen et qui était renversée a été relevée par nos soins et replacée dans la position qu'elle occupait primitivement. Cette pierre est fort intéressante, car elle est percée d'une ouverture beaucoup plus nette que celle du dolmen n° 1.

FOUILLES A OPPAGNE (province de Luxembourg).

Ces fouilles ont été faites au lieu dit *Bouhai-*

mont, soit à environ 900 mètres Nord-Ouest de l'église d'Oppagne, dans le but d'étudier trois grandes pierres en poudingue dévonien [1] de forme allongée, gisant là côte à côte à demi enfouies dans le sol et sur le même alignement que les deux dolmens de Wéris.

Après avoir enlevé les broussailles qui les cachaient presque complètement, nous les avons entièrement dégagées et mesurées (fig. 2).

Elles ne reposent sur aucune autre pierre et deux sont cassées en deux morceaux d'inégale grandeur. Les fouilles ne nous ont donné que trois menus fragments d'ossements humains, mais nous avons recueilli, par contre, dans un rayon de 150 à 200 mètres en face de ces pierres qui nous semblent être trois menhirs renversés [2], d'assez nombreux silex taillés dont une pointe de flèche.



FIG. 1 — WÉRIS (PROVINCE DE LUXEMBOURG). LE DEUXIÈME DOLMEN.

FOUILLES A EXEL (province de Limbourg).

Des fouilles ont été pratiquées dans la station n° 1 de la *Bruyère* dite *de Steen Weg*, découverte par M. Ch. Poutiau. De nombreuses tranchées, atteignant toutes le sol vierge, ont été ouvertes un peu, partout mais sans révéler la présence de fonds de cabanes ni de foyers. Nos recherches à la surface du sol ont donné un meilleur résultat, se traduisant par une abondante récolte de silex et de quartzites taillés : petits nucleus, petites lames, pointe de flèche à tranchant transversal, instruments minuscules à retaille dorsale, éclats et déchets. Nous y avons recueilli aussi des sortes de percuteurs en grès et deux grains de collier en une substance blanche encore indéterminée. L'industrie de cette station reste franchement *Tardenoisienne*.

EXPLORATION DES MARCHETS DE FRASNES (province de Namur).

Ils occupent un plateau rocheux et dénudé dominant la gare de Frasnes et désigné dans le pays sous le nom de *Tienne devant le village*.

MARCHET N° 1. — Ce marchet, situé vers le milieu du plateau, était de forme très régulière, avec un diamètre de 9 mètres et une hauteur de 0^m45.

Il contenait, non point au centre de la périphérie, mais un peu sur le côté, une sépulture à inhumation sans mobilier.

Le corps avait été déposé dans une fosse légèrement creusée dans le sol meuble. Cette fosse mesurait 1^m75 de longueur, 0^m40 de largeur et 0^m15 à 0^m20 de profondeur et était entourée de grosses pierres mises là intentionnellement, mais sans aucune symétrie. Le squelette, en mauvais état de conservation, était orienté Ouest-Est, les pieds tournés vers l'Est. Les ossements, qui se trouvaient en connexion anatomique, étaient répartis sur une longueur de 1^m70.

Nous avons remarqué à 1^m40 au Nord du crâne, et épars au niveau du sol, quelques rares débris d'ossements calcinés accompagnés de charbons de bois. Ces ossements paraissent être ceux d'un animal brûlé pour obéir peut-être à un rite funéraire.

Il y avait aussi des charbons de bois un peu partout dans le marchet.

MARCHET N° 2. — Remarquable par ses vastes proportions, par la régularité de sa forme et par sa situation juste au point culminant du plateau, le marchet n° 2, qui mesure 12^m20 de diamètre et

1. A noter que le sous-sol, à cet endroit, est constitué par le calcaire carbonifère. Les pierres qui nous occupent ont donc été transportées là où elles se trouvent.

2. Sans doute pour obéir aux prescriptions de l'Eglise, qui prohibait sévèrement le culte des pierres. Un canon du Concile de Nantes de 668 prescrivait, quant aux pierres où l'on vénérait les démons, « de les enfouir de telle façon que leurs adorateurs ne pussent jamais les retrouver ».



FIG. 2. — LES TROIS MENHIRS RENVERSÉS (?) D'OPPAGNE (PROVINCE DE LUXEMBOURG).

1m05 de hauteur, contenait une sépulture par incinération placée bien au centre de la périphérie. C'était une petite fosse de forme circulaire, creusée dans le sol, large de 0m60 et profonde de 0m20. Elle était entourée de pierres et renfermait, épars, de nombreux fragments d'ossements humains calcinés, sans mélange de cendres ni de charbons de bois. L'aire de dispersion des ossements était nettement limitée à la cavité funéraire.

Des charbons de bois se voyaient éparpillés un peu partout au niveau du sol dans toute l'étendue du marchet autour de la sépulture. Le corps semblait donc avoir été brûlé sur place et la fosse creusée après. Nous n'avons remarqué aucune trace de mobilier funéraire.

L'exploration terminée, nous avons mis tous nos soins à reconstituer dans son état primitif ce très remarquable marchet, dont la conservation, comme spécimen de ce genre de monument, serait hautement désirable.

MARCHET N° 3. — Il avait 0m65 de hauteur et 6 mètres de diamètre. On remarquait, au centre, des fragments d'ossements humains calcinés et mélanges de charbons de bois éparpillés à tous les niveaux sur une surface d'un peu plus de 1 mètre carré. Nous n'avons pas trouvé trace de fosse funéraire au niveau du sol et tout indiquait que ce marchet avait été violé.

⁂

Les marchets semblent avoir été excessivement nombreux autrefois, mais la culture, poussée si loin en Belgique depuis des siècles, les défrichements et les travaux d'empierrement des routes, en ont fait disparaître, petit à petit, des quantités et, actuellement, il n'en reste que relativement peu. Ceux qui subsistent sont fort menacés et le temps n'est pas éloigné où l'on n'en rencontrera plus un seul ! Aussi, ne saurions-nous assez insister pour que l'État rachète quelques-uns de ces monuments qui présentent tant d'intérêt au point de vue de notre primitive histoire

FOUILLES AU PIED DE LA « PIERRE-QUI-TOURNE », A BAILEUX (Hainaut).

Ce *menhir* est situé à droite et à 250 mètres de la grand'route de Chimay à Couvin, à environ 2,450 mètres Nord-Est de l'église de Baileux et à la limite des provinces de Hainaut et de Namur,

au bord d'un chemin de campagne, sur un petit plateau assez élevé d'où l'on découvre l'horizon de presque tous les côtés. Sa hauteur au-dessus du sol est de $2^{m}75$, sa forme est celle d'un grossier obélisque (fig. 3).



FIG. 3. — BAILEUX (HAINAUT). LA « PIERRE-QUI-TOURNE ».

La roche est un poudingue pisaire, c'est-à-dire à petits éléments; cette roche est étrangère au lieu où se voit le menhir. Il n'existe, du reste, aucun autre bloc dans les environs. La pierre a été redressée il y a une vingtaine d'années et soutenue par une maçonnerie de moellons du plus mauvais effet.

Les fouilles exécutées au pied même du menhir n'ont amené la découverte d'aucun objet ni d'aucun débris. En revanche, elles nous ont permis de constater que la pierre n'est pas enterrée, mais simplement posée sur le sol et soutenue uniquement par l'affreuse maçonnerie dont on l'a gratifiée. Nous avons recueilli quelques silex taillés dans les environs immédiats. Le monument a été photographié sur toutes les faces en vue de sa restitution dans nos galeries.



Ce nous est un devoir de remercier ici d'une façon toute particulière les héritiers de M. Calmeyn, à La Panne; M. Gaston Morael, docteur en droit et avoué, à Dunkerque, et M. J. Tremblay, faisant fonctions de bourgmestre de Frasnes, des autorisations de fouilles qu'ils ont bien voulu nous accorder; et de témoigner à nouveau à notre meilleur collaborateur Eugène Maillieux, de Couvin, nos sentiments de vive gratitude.

Bon ALFRED DE LOË.

UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES.

(DON DU BARON E. EMPAIN.) *(Suite* [1].)

APRÈS avoir passé en revue les principales pièces en ronde-bosse, les bas-reliefs vont nous permettre d'apprécier en quelle mesure la donation Empain est venue enrichir nos collections.

27) Fragment de bas-relief avec figure du dieu Thot, représenté d'une façon inhabituelle (fig. 6). C'est ainsi que j'ai désigné provisoirement le fragment de bas-relief en faisant l'énumération des objets, et je l'attribuais à l'époque du nouvel empire. Lorsque j'ai acheté la pièce, elle était recouverte d'une épaisse couche de peinture à l'huile qui l'enluminait d'une façon aussi hardie que grossière. A première vue, on reconnaissait la touche des restaurateurs indigènes et il était évident que le relief avait subi des remaniements. Un nettoyage à fond fit disparaître cette peinture, qui n'avait été mise que pour cacher le petit morceau de plâtre visible à la partie inférieure.

Le relief ressortait du nettoyage en excellent état et son examen ne laissait pas d'être intéressant. L'animal représenté n'est nullement l'ibis, comme on le trouverait s'il s'agissait de Thot, et j'avoue ne pouvoir l'identifier. Il se pourrait que ce fût la Spatule (Platalea), dont on connaît une représentation isolée sur les monuments égyptiens [2]. Je n'ai trouvé nulle part de divinité ressemblant à celle qui est figurée sur le bas-relief et, en conséquence, je ne sais comment l'appeler. Il semble cependant, à voir l'amorce de la poitrine, que ce soit une déesse plutôt qu'un dieu. Extrêmement peu de détails permettent de dater avec précision le relief; je me contenterai d'en relever un qui peut rendre une date assez probable : la boucle qui sert d'attache au vêtement sur les épaules.

Ce vêtement était soutenu sur les épaules par deux espèces de bretelles dont les extrémités étaient simplement nouées. Ce nœud a été stylisé

1. Voir *Bulletin des Musées*, n° 3, mars, et n° 5, mai 1908.

2. LEPSIUS, *Denkmaeler*, II, 130. *Beni-Hasan*, IV, pl. IX.

et s'est transformé en une boucle que l'on trouve spécialement figurée au centre de la ceinture du pagne des statues d'hommes à l'époque de l'ancien empire. On la voit déjà employée sur une bretelle dans la palette du roi Narmer, au commencement de la première dynastie. Je citerai encore une femme dans le groupe 55 du Musée du Caire, dont les deux bretelles sont assujetties par la boucle en question [1]. Je reconnais la même boucle encore sur plusieurs figures de divinités découvertes récemment à Abousir dans les fouilles de la Deutsche Orient Gesellschaft [2]. Il ne serait pas impossible que notre fragment vienne également d'Abousir : il faudrait, pour juger la chose, comparer en présence des originaux, ce que je n'ai pu faire jusqu'à présent [3]. En tous cas, je pense que nous pouvons dater notre bas-relief sans trop de hardiesse de l'époque de l'ancien empire. La boucle dont il vient d'être question est rare aux temps postérieurs, et la plupart des exemples que j'en ai relevés se rapportent à la XXVI[e] dynastie, où, précisément, l'archaïsme était de mode [4].

Si la date de l'ancien empire se confirmait, elle donnerait une assez grande importance à notre fragment : les figures de divinités étaient inconnues pour cette époque, ou à peu près [5], il y a peu d'années et même, après les découvertes allemandes à Abousir, leur présence dans les musées est tout à fait exceptionnelle.

1. Le groupe 55 du Caire est publié dans MARIETTE, *Voyage dans la Haute Égypte*, t. I, pl. VIII. Depuis le temps de Mariette, les quatre têtes ont disparu.

2. *Mitteilungen der Deutschen Orient Gesellschaft zu Berlin*, n° 24, p. 14, et n° 34, pl. IV, p. 53 ; E. MEYER, *Ægypten zur Zeit der Pyramidenerbauer*, fig. 5, p. 15.

3. Une partie des documents sont publiés dans BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re*, Leipzig, 1907, pp. 40, 92 et pl. XVI.

4. LEPSIUS, *Denkmaeler*, III, 224 d, 273 h, 274 c, 275 et 281.

5. Voir, par exemple, un Thot au Sinaï, dans Lepsius, *Denkmaeler*, II, 2.



FIG. 6. — FRAGMENT DE BAS-RELIEF EN CALCAIRE.
(Hauteur 0m25).

(A suivre.) JEAN CAPART.



DONS.

SA MAJESTÉ L'EMPEREUR DE RUSSIE nous a fait l'insigne honneur de nous faire remettre, par les soins de S. Exc. M. N. de Giers, un exemplaire du magnifique ouvrage consacré à la description de l'argenterie de la Cour Impériale. Ce travail important comprend deux gros volumes illustrés d'une série de 58 belles planches.

Nous Lui en exprimons notre très respectueuse et très profonde reconnaissance.



On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1[er] janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET C[ie], 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Étranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

LE PUNCETTO DE VALLE VOGNA.

VALLE VOGNA ou Valvogna, dans la province de Novare, est le nom d'une vallée qui, descendant du versant Sud du Mont-Rose, débouche à Riva-Valdobbio, près de la Sesia, à quelques minutes de la vieille colonie allemande d'Alagna.

Dans cette région extrêmement pittoresque, les femmes, robustes et courageuses, emploient, de temps immémorial, les loisirs que leur laissent les soins du ménage à confectionner une sorte de point à l'aiguille, formé d'un point de boutonnière double, c'est-à-dire, en réalité, d'un point noué, qui lui donne l'apparence d'un macramé [1] perfectionné. Ce point, qui présente ainsi l'avantage de ne pouvoir s'effiler, est d'une solidité extraordinaire. Il ne se fait que dans la région des Alpes. A Valvogna on l'appelle Puncetto ; ailleurs, il porte le nom de punto avorio, punto dei Saraceni, punto greco, etc.

Le puncetto intervient dans le costume national, spécialement dans les chemises, où il sert à garnir le cou et les poignets. C'est le seul luxe de ces pauvres gens. Dès l'âge de douze ans, les jeunes filles s'occupent de confectionner le *Puncetto* nécessaire pour leur trousseau de mariage (dotta), lequel comprend des entre-deux pour les draps de lit, les taies d'oreiller, etc., ainsi qu'un voile de baptême, décoré, de plus, d'une broderie de couleur.

Les dessins de ces dentelles sont très variés, spécialement à Valvogna, où l'on compte au moins quatre-vingts motifs différents, baptisés, pour la plupart, de noms poétiques ou pittoresques : l'Uva (la grappe de raisin), le lierre, le bonjour, l'étoile du matin, l'échelle aux rats, la route de Maccagno, etc.

Le Puncetto demeura purement une dentelle paysanne jusqu'au moment où des personnes charitables lui cherchèrent d'autres débouchés, dans le désir d'adoucir un peu la rude vie de celles qui l'exécutaient. Nous devons, à cet égard, une mention spéciale à l'une des plus excellentes bienfaitrices de Valvogna, qui a bien voulu nous procurer les spécimens de Puncetto que nous exposons dans le Musée et qui a publié sur cette intéressante industrie une brochure où nous avons puisé la plupart des détails qui précèdent [2].

Le travail du Puncetto est extrêmement long : ce qui l'empêchera toujours d'être très bon marché, bien que les ouvrières ne gagnent souvent que fr. 0.50 par jour.

La forme normale dans laquelle on le produit est l'entre-deux, tel qu'il s'appliquait au cou et aux poignets des chemises des paysannes; mais, si on leur en fait la commande, les ouvrières arrivent à copier à peu près tous les modèles qu'on leur donne.

E. v. O.

1. Sorte de frange tressée et nouée qui se fabriquait principalement à Gênes.

2. *Valle Vogna and its Lace Industry* ; Davos, 1901 et 1905.

FOUILLES A BRAY DUNES (NORD)

Elles ont été pratiquées en un gisement archéologique analogue à ceux de La Panne [1] et situé à 900 mètres Nord de la tour de l'église de Bray Dunes-village et à 250 mètres de la laisse de haute mer [2].

Une distance de 1,600 mètres le sépare du gisement n° III de La Panne.

Il occupe également un fond de dunes et paraît très étendu. Malheureusement il est recouvert, du côté Nord Ouest, par une dune de 4 à 5 mètres de hauteur.

On n'y trouve pas de poteries grossières et conséquemment pas non plus de cylindres et de parallélipipèdes. Toutes les poteries qu'on y rencontre sont romaines ou barbares.

Fouilles :

Nous y avons étudié plusieurs foyers :

Le premier, enfoui sous une couche de 0^m55 de sable non fixé, avait une épaisseur de 0^m15 et un diamètre de 1^m40. Il reposait sur une couche de 0^m80 de sable jaune stérile et aqueux vers le bas.

Un autre, recouvert seulement de 0^m20 de sable

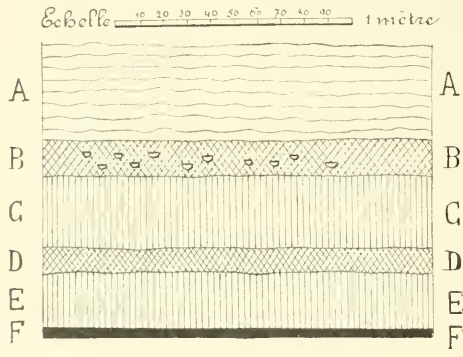


FIGURE 1.

AA. — Sable mouvant.
BB. — Foyer contenant, à certaines places, des quantités de cardiums.
CC. — Sable jaune stérile.
DD. — Second foyer.
EE. — Sable jaune, aqueux vers le bas, stérile.
FF. — Eau.

meuble, reposait directement sur un amas de cardiums (*C. edule, L.*) de 0^m30 d'épaisseur.

Un troisième était double (voir coupe, fig. 1).

Un quatrième, enfin, reposait sur une couche d'argile apportée surmontant un amas de cardiums (voir coupe, fig. 2).

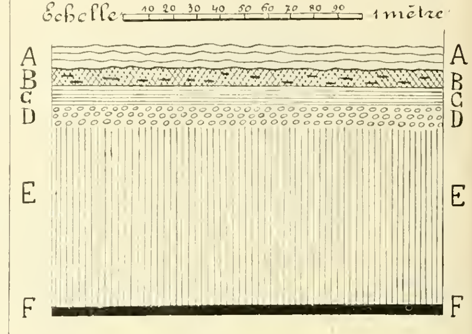


FIGURE 2.

AA. — Sable mouvant.
BB. — Foyer avec fragments de poteries, os fendus, écailles de moules et valves de cardiums.
CC. — Couche d'argile grise « apportée ».
DD. — Couche de cardiums.
EE. — Sable jaune, aqueux, stérile.
FF. — Eau.

Récoltes :

Restes de repas (valves de cardiums, écailles de moules, vertèbres de poissons, dents et os brisés de bœuf, de cheval, de chèvre, de mouton, de cochon, etc.) ; côtes de bœuf ayant été employées comme lissoirs; tessons de poterie de nuance variée (rouge, grise, jaune, noire) se rapportant à des jattes, à des lagènes, à des doliums, à des pots, à des bols, etc. ; fragments de vases en belle terre rouge vernissée, ornés de sujets en relief (frises à oves, personnages, animaux) ; morceau de *tegula ;* quelques fragments de vases en verre ; débris de menus objets en bronze (boutons, etc.); morceaux de lave de Niedermendig ; feuille de plomb enroulée sur elle-même ; morceaux de plomb fondu ; objets en fer : longues tiges, énormes clous, sorte de poinçon double, forces, applique en forme d'étoile, petit couteau à soie, ressemblant à ceux que l'on rencontre si fréquemment dans les tombes franques ; très nombreux tessons de vases en terre grise ; peigne en os, orné de gravures ; fusaïole en terre cuite ; petite fibule en bronze ciselé de forme ansée ; sorte de poinçon plat, en os, orné de traits gravés (fig. 3).

Conclusions.

Le gisement de Bray Dunes, dont l'étude s'imposait, est, comme ceux de La Panne, un gisement *parfaitement en place.*

1. Voir nos articles précédents : 6e année, n° 1, octobre 1906, p. 3, et 2e série, 1re année, n° 4, avril 1908, p. 35.

2. Ce gisement, tout à fait ignoré, a été découvert par notre fouilleur Collard.

Il ne remonte pas au delà de l'époque belgo-romaine et contient, ainsi qu'on vient de le voir, un assez fort contingent d'objets barbares.

* *

M. Louis Cavens a bien voulu prendre à sa charge les frais d'exploration de ce gisement et offrir au Musée le produit des fouilles. Nous sommes heureux d'avoir l'occasion de le remercier publiquement de cette nouvelle libéralité.

Bon Alfred de Loë.

AU MUSÉE DE LA PORTE DE HAL.

UNE COLLECTION DE DÉCORATIONS ET DE MÉDAILLES.

GRACE à l'obligeant concours de quelques aimables donateurs, nous avons enfin pu créer cette nouvelle série, que nous projetions depuis longtemps d'ajouter à nos collections. Il n'était pas sans intérêt, en effet, de voir se former dans notre Musée, comme cela s'est fait dans la plupart des Musées similaires étrangers, une collection de décorations et médailles, militaires surtout. Ces décorations, ces médailles, récompenses du dévouement et de la bravoure, ne sont-elles pas le complément obligé de toute collection d'armes ?

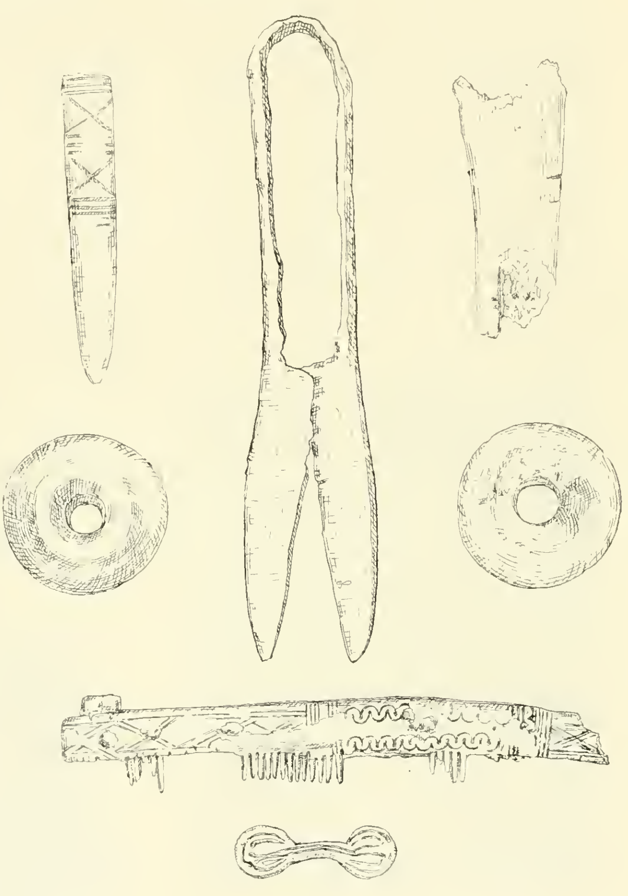


FIGURE 3.

Pareille collection doit se former principalement par la voie de dons, une grande partie de l'intérêt de ces décorations ou de ces médailles consistant justement dans le rappel de la personne qui les a portées et dont elles perpétuent ainsi le souvenir des hautes vertus civiques ou de la bravoure guerrière.

A cet égard, qu'il nous soit permis de faire appel à tous nos lecteurs, en les priant de vouloir bien se dessaisir, en faveur de nos collections nationales, des décorations ou des médailles qu'ils pourraient tenir de leurs proches, — à plus forte raison d'inconnus, — et qui, le plus souvent enfouies dans des tiroirs, dorment d'un sommeil qui n'est, en somme, que l'oubli.

En recevant les décorations qui nous seraient offertes, nous prendrions l'engagement de les exposer sous le nom du donateur, avec la mention, lorsque faire se pourrait, de celui qui les a portées. Dans ce but, nous recommandons aux personnes désireuses d'enrichir nos collections de nous fournir, le cas échéant, des détails circonstanciés et précis sur la personnalité de ceux auxquels ont appartenu les décorations qui nous seraient remises. Lorsque la chose est possible, on pourrait, dans ce but, joindre au bijou le brevet ou le diplôme qui

y rapporte et qui l'accompagnerait ainsi, comme une preuve à l'appui.

En ce qui concerne les médailles, nous ne nous bornerions pas à celles — les plus intéressantes évidemment à notre point de vue actuel — qui se portent épinglées sur la poitrine, récompenses accordées au mérite ou au courage; mais, dans une autre acception du terme, nous recevrions également [illegible] reconnaissance les médailles frappées en mémoire d'un fait militaire mémorable, ou en souvenir d'un guerrier illustre. Ici surtout, les pièces nationales devraient tenir la meilleure place.

En priant nos lecteurs de vouloir bien excuser ce plaidoyer direct en faveur de nos collections, nous nous faisons un plaisir de leur annoncer, à titre de première information, que nous avons reçu jusqu'à présent pour notre série nouvelle, les dons suivants [1]:

De M. E. van Overloop :

1. Croix de chevalier de la Légion d'Honneur (réduction).
2. Croix du Lion Néerlandais (réduction).
3. Croix du Medjidié (réduction).

Ces décorations ont appartenu à M. Julien van Overloop, Directeur au Ministère des Affaires étrangères († 1866).

De Mlle Anna van Haverbeke :

1. Croix et cravate de commandeur de l'Ordre de Léopold (militaire).
2. Croix civique de 1re classe.
3. Croix du Cinquantenaire de la Marine belge (1846-1896).
4. Croix de chevalier de la Légion d'Honneur.
5. Croix du Lion Néerlandais.

Ces décorations ont appartenu à M. Joseph van Haverbeke, ancien Inspecteur général de la Marine Belge († 1907).

De M. Édouard Havez :

1. Croix de chevalier de la Légion d'Honneur.
2. Idem (réduction).
3. Croix de chevalier de Saint-Louis.
4. Une décoration du Lys (France) et deux brevets s'y rapportant.

De M. le baron Arthur de Heusch, sous-lieutenant aux Carabiniers :

1. Croix de chevalier de l'Ordre de Léopold (réduction).
2. Croix de Fer belge (réduction).
3. Croix de chevalier de la Légion d'Honneur (Second Empire — réduction).
4. Médaille de Sainte-Hélène (réduction).

De M. Boutez, ancien officier :

Une médaille de Sainte-Hélène (grand module).

De M. L. Leconte, sous-lieutenant aux Carabiniers :

Une Croix de Fer prussienne (1813) (voir fig. 1).



Fig. 1. — Croix de Fer prussienne (1813). (Musée de la Porte de Hal.)

A la liste de ces dons nous ajouterons une petite Toison d'or, faisant partie de nos collections. Ce bijou (voir fig. 2), entièrement en or, se compose du *fusil* de Bourgogne, auquel est suspendu l'insigne de l'ordre : une *toison de bélier d'or*.

L'Ordre de la Toison d'or, que l'Exposition de Bruges a rendu familier, a été institué en 1429 par Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Le collier d'or que portaient les chevaliers de l'Ordre aux jours de cérémonie se composait de *fusils* entrelacés de pierres étincelantes; au bout du collier pendait la Toison d'or. Dans les jours ordinaires, les chevaliers portaient cette Toison au bout d'un large ruban attaché au col [1].

Fig. 2. — Insigne de la Toison d'Or. (Musée de la Porte de Hal.)

Une décoration intéressante également, c'est celle de l'*Ordre de Saint-Louis*, ordre purement militaire, créé en 1693 par Louis XIV,

1. Une même décoration, une même médaille pourra se trouver représentée dans la collection par plusieurs exemplaires, suivant qu'il s'agit du bijou ordinaire ou de la réduction, ou bien encore des variations diverses apportées au type original, suivant les époques.

1. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, ce ruban était rouge. Cf. DE GUIGNARD, *École de Mars*, t. I, p. 183; Paris, Simart, M.DCC.XXV.

et qui ne se donnait qu'à ceux qui avaient servi dans les armées de terre ou de mer.

L'édit de Louis le Grand, portant création de cet ordre, décidait : « L'Ordre de Saint-Louis sera composé de nous & de nos successeurs en qualité de Grand-Maître, de notre très-cher & très-aimé Fils le Dauphin : & sous les Rois nos successeurs, du Dauphin, ou du Prince qui sera héritier présomptif de la Couronne, de huit Grands-Croix, de vingt-quatre Commandeurs; du nombre des Chevaliers que nous jugerons à propos d'y admettre, & des Officiers ci-après établis [1] .» Outre les marques d'honneur extérieures, des pensions et des revenus étaient attachés à la possession de cet ordre.

La croix de Saint-Louis (voir fig. 3) était d'or émaillé de blanc, cantonnée de fleurs de lis d'or (notre exemplaire est dépourvu des fleurs de lis) : elle portait d'un côté l'image de Saint Louis, cuirassé d'or et couvert de son manteau royal, tenant de la main droite une couronne de laurier; de la main gauche, il tient la couronne d'épines et les clous du Christ, en champ de gueule, avec cette inscription, en lettres d'or, sur une bordure d'azur : *Lud. Mag. Inst. 1693.* »



Fig. 3. — Croix de l'Ordre de St-Louis. (Musée de la Porte de Hal.)

Au revers est une épée nue, flamboyante, soutenant de sa pointe une couronne de laurier, liée d'argent; sur une bordure d'azur, l'inscription en lettres d'or : « *Bellicæ. Virtutis. Præmium.* »

Les Grands-Croix portaient la décoration attachée à un large ruban couleur de feu, qu'ils mettaient en écharpe; ils portaient également une croix en broderie d'or, sur le côté gauche de leurs habits et manteaux. Les Commandeurs portaient seulement le ruban rouge, couleur de feu, en écharpe, sans croix en broderie; et les simples chevaliers portaient la décoration attachée à la boutonnière de l'habit, pendante à un petit ruban couleur de feu.

En mars 1694, Louis XIV, par un *Edit concernant les Droits honorifiques des Chevaliers*, autorise tous ceux qui seraient admis dans l'ordre à faire peindre ou graver dans leurs armoiries, avec le timbre et les couronnes qu'ils avaient droit de porter, les ornements suivants :

« Les Grands-Croix, l'Ecusson accolé sur une croix d'or à huit pointes, boutonnées par les bouts, & un ruban large de couleur de feu autour dudit Ecusson, avec ces mots : *Bellicæ virtutis præmium* écrits sur ledit ruban, auquel sera attachée la Croix dudit Ordre; les Commandeurs de même, à la réserve de la croix sous l'Ecusson; & quant aux simples Chevaliers, Nous leur permettons de faire peindre ou graver au bas de leur Ecusson, une croix dudit Ordre, attachée à un petit ruban noué, aussi de couleur de feu [2]... »

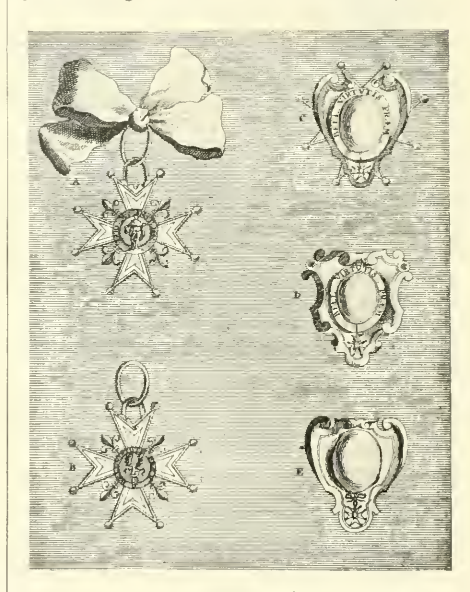


FIG. 4. — CROIX ET ARMOIRIES DE L'ORDRE DE S.-LOUIS.
(D'après le R. P. DANIEL : « Histoire de la Milice Française. »)
A. Face de la croix. — B. Revers de la croix. — C. Armoiries des Grands-Croix. — D. Armoiries des Commandeurs — E. Armoiries des Chevaliers.

1. *Histoire de la Milice française*, par le R. P. DANIEL, S. J., t. II, pp. 398-402 et pl. 9; Amsterdam, M.DCC.XXIV.

Voir aussi DE GUIGNARD, *op. cit.*, pp. 139-165. (Edit du Roy portant Création & Institution d'un Ordre Militaire, sous le nom de Saint-Louis.)

2. Cf. R. P. DANIEL, *op. cit.*, t. II, p. 401 et pl. 9, que nous reproduisons.

Cf. Aussi DE GUIGNARD, *op. cit.*, pp. 152 et 153 (reproduisant textuellement l'Edit en question), et p. 89 (figures des armoiries des Commandeurs et des Chevaliers).

Nous reproduisons ici ces distinctions (voir fig. 4), d'après une planche de l'*Histoire de la Milice française*, par le R. P. Daniel. On remarquera, à la droite du cliché, la reproduction d'une croix de chevalier, attachée à son ruban.

Nous dirons un mot également d'une autre décoration qui nous a été donnée, de même que la précédente, par M. Edouard Hayez. Il s'agit de la *Décoration du Lys*, consistant en une fleur de lis en argent, surmontée d'une couronne royale de même (fig. 5), et qui se portait attachée à un ruban de soie blanche.



Fig. 5. — Décoration du Lys. (Musée de la Porte de Hal).

La *Décoration du Lys*, dite aussi *Fleur de Lys*, fut créée en 1814 par le comte d'Artois ; transformée en ordre par Louis XVIII, en 1816, elle disparut en 1830.

L'exemplaire que nous possédons de cette décoration est des plus intéressant, parce qu'il est accompagné de deux diplômes, dont l'un, daté du 25 juillet 1814, est décerné à M. Geoffroy, Chef Ingénieur maritime à Lorient. En voici la teneur :

« Le Roi, Monsieur, sur le compte qui lui a été rendu de votre dévouement à sa Personne et de votre zele pour son service, a bien voulu permettre que vous fussiez autorisé à vous décorer de la Fleur de Lys ; il m'est très-agréable de vous annoncer cette faveur.

» Par ordre de S. Exc. le Ministre de la Marine et des Colonies,

» Le capitaine de vaisseau major de la Marine,

» Préfet par intérim (suit la signature). »

Fait assez curieux, cette décoration, dans les débuts tout au moins, fut employée à titre de récompense académique ; elle tenait lieu des palmes académiques d'aujourd'hui. Nous n'en voudrions pour preuve que l'exemple suivant : c'est un certificat imprimé, et en partie manuscrit, que nous donna également M. E. Hayez, et qui est délivré, pour la Décoration du Lys, à un élève de l'Académie de Juilly. Ce certificat est précédé d'une lettre autorisant le directeur et les professeurs de la dite Academie à porter la décoration en question et à la décerner à ceux de leurs élèves qui s'en rendraient dignes.

Voici cette piece curieuse :

« Extrait d'une lettre adressée par M. le comte F. d'Escars, au directeur de l'Académie Royal *(sic)* de Juilly, le 26 juillet 1814.

» Je me suis empressé de mettre votre demande sous les yeux de Monsieur [1], qui m'a chargé de vous prévenir qu'il vous autorise, ainsi que MM. les Directeurs et Professeurs, à porter la Décoration du Lys.

» Vous êtes également autorisé, Monsieur, comme Chef de l'Académie, à donner cette Décoration à ceux de vos élèves qui s'en rendront dignes par leur bonne conduite et leur application au travail.

» *Signé :* le comte F. D'ESCARS.

» Certifié conforme l'Extrait ci-dessus, et délivré à M. *Jean-François-Alphonse d'Haumières de Thuret*, par nous Directeur de ladite Académie, à Juilly, le *19 mars 1822.*

» *Lombois, Prêtre de l'Oratoire, directeur* [2]. »

En terminant cette note, un peu longue peut-être, nous tenons à adresser l'expression de notre vive reconnaissance à tous ceux qui, dès la première heure, voulurent bien contribuer à enrichir la collection naissante.

GEORGES MACOIR.



SECTION D'ART MONUMENTAL.

Le premier Guide officiel de la Section, publié en 1900, comportait 2,197 numéros ; la seconde édition (1905) en contenait 2,486 ; la troisième édition, qui est en préparation, donnera la nomenclature — accompagnée de notices spéciales pour les objets principaux — de plus de trois mille moulages appartenant à nos collections.

La fin de l'année 1907 et les six premiers mois de l'année courante surtout ont été marqués par un certain nombre d'acquisitions de haute valeur artistique ou archéologique. Nous avons l'intention de consacrer quelques colonnes de notre *Bulletin* à la description des plus importantes ; nous nous bornerons aujourd'hui à les énumérer sommairement :

ART ÉGYPTIEN. — Grand bas-relief (7 mètres de longueur sur 2 mètres 70 de hauteur) représentant un combat entre Séti Ier et les Bédouins (original à Thèbes) ;

Tête royale (original offert aux Musées du Cinquantenaire par M. Ch. Dietrich).

1. Le comte d'Artois, créateur de la décoration.

2. Les mots en italique sont manuscrits sur le document.

Art chaldéen et assyrien. — Pierre sculptée à l'effigie de Marduk-nadin-Akhi, roi de Chaldée au XIIe siècle avant Jésus-Christ ;

Statuette-portrait d'Assur-nazir-Habal, roi d'Assyrie au IXe siècle avant Jésus-Christ ; spécimen à peu près unique de la statuaire assyrienne (Londres, British Museum).

Art grec. — Statue d'Apollon, dit « de Piombino » (bronze, Paris, Musée du Louvre) ;

Trône, dit « de la Naissance d'Aphrodite », décoré de bas-reliefs que l'on peut citer parmi les plus beaux exemples connus de l'art ionique à la fin de la période archaïque (Rome, Musée des Thermes) ;

Stèle de Dexiléos et stèle d'Hégéso (Musée d'Athènes) ;

Statues d'Athena Lemnia (d'après Phidias), d'une femme, dite « la Grande Herculanaise » (d'après Lysippe) et d'un athlète (Musée de Dresde).

En outre, l'aménagement d'une petite salle dans le soubassement de la Tribune des Caryatides nous permettra d'y exposer bientôt une série d'intéressants bas-reliefs grecs postérieurs à l'époque de Phidias.

Art gréco-phénicien. — Buste-portrait d'une femme (terre-cuite peinte, au Louvre).

Art romain. — Réduction, au neuvième environ, du monument funéraire des Secundinii, à Igel, que Schayes mentionne comme « le plus remarquable de tous les monuments de ce genre, érigés dans la Belgique romaine, peut-être dans toute l'étendue des Gaules » *(Histoire de l'Architecture en Belgique*, I, 78).

Art scandinave, XIIIe siècle. — Porte avec son encadrement, un pilier et deux panneaux sculptés, de l'église en bois d'Urnes (Norvège).

Art flamand, XIIIe-XIVe siècle. — Deux « marmousets », absolument remarquables, et plusieurs chapiteaux typiques, de l'église Saint-Martin à Ypres.

Art allemand, XIVe siècle. — Dalle tumulaire avec les effigies en haut-relief des comtes Otto et Gottfried de Cappenberg (église paroissiale de Cappenberg).

Art flamand, XVe siècle. — Décoration sculpturale complète (arcatures, écoinçons historiés, gorges, etc.), de deux des chapelles latérales de l'église Saint-Martin à Hal ; ensemble du porche méridional de la même église ; pilori de Braine-le-Château (l'un des très rares monuments de ce genre qui subsistent, et le seul en Belgique qui présente un réel caractère artistique).

Art italien, XVe siècle. — La célèbre statue équestre du condottiere Bartolommeo Coleoni (bronze, à Venise) ; ce moulage, inscrit depuis plus de vingt ans sur la liste de nos desiderata, n'a été tiré qu'à cinq ou six exemplaires.

Art allemand, XVIe siècle. — Dalle tumulaire avec les effigies en haut relief de l'empereur Henri II et de l'impératrice Cunégonde de Luxembourg (marbre, à la cathédrale de Bamberg) ; ce monument est considéré comme le chef-d'œuvre du maître Tillman Riemenschneider.

Art français, XVIe siècle. — (Pour mémoire), fontaine de Beaune-Semblançay, décrite dans notre numéro du mois de mai dernier.

Art flamand, XVIe siècle. — Sarcophage d'Antoine de Lalaing, comte d'Hoogstraeten, et de sa femme, Isabeau de Culembourg (Eglise Sainte-Catherine à Hoogstraeten).

Art flamand, XVIIe siècle. — Statue tombale du cinquième évêque d'Ypres, Antoine de Hennin, mort en 1626 (albâtre) et clôture d'une chapelle latérale (marbre, albâtre et cuivre) de l'église Saint-Martin à Ypres.

Enfin, quand paraîtront ces lignes, on aura commencé — peut-être achevé — le montage, dans le grand hall, du pittoresque emblème de la ville de Liége : le « Perron », qui fut réédifié, à la fin du XVIIe siècle, au-dessus d'une fontaine dessinée par Delcour, vis-à-vis l'hôtel de ville de la cité des princes-évêques ; nous en dirons l'histoire dans un prochain article.

Henry Rousseau.



JEAN MONE.

(Suite.)

Dans son grand ouvrage sur la *Renaissance en France*, p. 10 et suiv., M. Léon Palustre attribue à Georges Monoïer le tombeau si remarquable de Charles de Lalaing, conservé au musée de Douai. Cet auteur fonde son attribution non sur des analogies, mais sur des probabilités d'ordre moral. En effet, Monoïer avait déjà exécuté, en 1534, une épitaphe du chanoine Sidrac de Lalaing, qui se trouve dans la cathédrale de Saint-Omer. En 1549, Monoïer érige le monument d'un sire de Werchin en l'église de la Chartreuse à Tournai, où le défunt était représenté à genoux, dans l'attitude de la prière. Comme cette dernière production n'existe plus, il ne nous reste, pour apprécier la manière de Monoïer, que l'épitaphe de Saint-Omer. Or, celle-ci n'offre aucune analogie

avec le tombeau de Douai. En revanche, le style du gisant revêtu de l'armure, de la cotte d'armes armoriée, et portant la couronne, le génie nu tenant le casque du guerrier, les figures représentant des vertus et s'enlevant de médaillons circulaires, tout, en un mot, nous ramène au retable de Hal, au tombeau de Hoogstraeten et à celui qui existait autrefois dans la chapelle des Célestins de Héverlé et, partant, à la personnalité de Jean Mone.

Dans un premier article, il a été parlé du tombeau de François, fils de Maximilien et de Marie de Bourgogne. Il nous tarde de faire observer que Jean Mone est étranger à ce tombeau. Il fut, en effet, exécuté par Guyot de Beaugrant, d'après les plans de l'architecte Van Boghem [1].

JOSEPH DESTRÉE.



DON.

Mr C.-R. JENNINGS, de Newmarket, nous a fait un superbe envoi de silex taillés paléolithiques et néolithiques provenant de Kennet et de Tuddenham (Suffolk).

1. Voir la première partie de l'article, numéro du mois de mai du *Bulletin*, pp. 46 et 47.

Ce magnifique ensemble de plusieurs centaines de pièces figurera avec honneur dans la « galerie de comparaison » que nous nous proposons de créer dans nos futurs locaux.

Nous remercions bien vivement M. Jennings de ce don généreux. A. L.

AVIS.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.

❧ ❧

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.



SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

DON.

La Société des Amis des Musées royaux vient de nous faire don de de deux grand scarabées, au nom du roi Néchao II, relatifs au voyage de circumnavigation de l'Afrique par les Égyptiens. Un article leur sera consacré dans le prochain numéro du *Bulletin*.

❧ ❧

Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat et secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

AVIS.

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.

❧ ❧

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cº, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SERIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 8. AOUT 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

· DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES.

(DON DU BARON E. EMPAIN. *Suite* [1].)

26) Tête du roi Thoutmès II, en bas-relief, provenant peut-être de Deir el Bahari (fig. 7). Le fragment de bas-relief nous montre la partie supérieure du buste d'un roi, caractérisé par la barbe postiche et une coiffure assez particulière. Cette coiffure est constituée d'une sorte de mitre élevée, formée, dirait-on, de roseaux, ornée latéralement de plumes et, sur le front, d'une paire de cornes supportant un disque solaire et un serpent. La mitre, qui descend dans le cou en couvrant la nuque, est encore ornée en cet endroit d'une image de faucon, les ailes étendues [2]. Au-dessus, on aperçoit quelques signes d'une inscription : les restes d'un cartouche royal que l'on peut facilement restaurer, soit le nom de Thoutmès II. Les deux autres signes ☥ signifient : « vivante ». Ce féminin pourrait faire douter immédiatement que le bas-relief représente le roi Thoutmès II et donne à penser que le cartouche pourrait bien avoir été surchargé. Si nous examinons attentivement la surface du relief, nous constaterons immédiatement un fait curieux : toute la figure royale est sculptée en très légère saillie au fond d'une dépression qui est surtout sensible devant la face, entre la corne et l'epaule et autour de la corne antérieure. Le relief actuel est au niveau du fond d'un relief antérieur, que celui-ci a remplacé. Le relief primitif était plus élevé, comme on peut le voir en examinant les signes ☥ qui en ont fait partie. Le cartouche, également dans le creux, appartient a la restauration. Notre bas-relief est un témoin de ces luttes politiques qui vinrent troubler les premiers temps de la XVIIIe dynastie et qui ont soulevé, il y a quelques années, des discussions mémorables entre égyptologues. La reine Hatshepsout, à laquelle on doit la plus grande partie du temple célèbre de Deir el Bahari, femme de Thoutmès II et reine pendant la minorité de son neveu Thoutmès III, avait été après sa mort l'objet, de la part de Thoutmès III, d'une véritable persécution consistant à effacer son nom et sa figure dans tous les monuments. « Plus tard Amenophis IV a détruit les noms et les figures des dieux ; Ramsès II, en les rétablissant, a mis ça et là le nom de Thoutmès II à la place du nom effacé de la reine, parce qu'il ne reconnaissait pas la légitimité de celle-ci. Il l'a remplacée par le prince qui avait régné en même temps qu'elle et qui avait précédé Thoutmès III [1] .»

Notre fragment nous donne donc un exemple d'un relief de la reine, — comme en fait foi le « vivante » — effacé par Thoutmès III, restauré par

1. Voir *Bulletin des Musées*, n° 3 (mars), n° 5 (mai), n° 6 (juin) 1908.

2. Voir la même coiffure dans NAVILLE, *Deir el Bahari*, pl. XXIII, XCVII, etc.

1. E. NAVILLE, *Un dernier mot sur la succession des Thoutmès*, dans la *Zeitschrift für aegyptische Sprache*, t. XXXVII, 1899, p. 54.



FIG. 7. — FRAGMENT DE BAS-RELIEF EN CALCAIRE PEINT. (Hauteur $0^{m}44$.)

Ramsès II, qui remplace le nom de la reine par celui de Thoutmès II. J'ajouterai qu'une partie de la peinture antique est conservée et donne à la pièce un aspect très agréable, qui ne manquera pas de frapper les visiteurs.

(A suivre.) JEAN CAPART.

SECTION D'ART MONUMENTAL.

LE GATTAMELATA ET LE COLEONI.

NOUS avons promis aux lecteurs du *Bulletin* quelques notices spéciales consacrées aux principaux des moulages qui ont enrichi, depuis un an, nos collections de « documents plastiques ». Nous commencerons — à tout seigneur, tout honneur — par le fier condottiere qui chevauche superbement au fond de notre grand hall : Bartolommeo Coleoni.

Avant qu'entrât dans notre musée cette œuvre, depuis si longtemps désirée, il ne s'y trouvait qu'une seule statue équestre[1], celle d'un autre condottiere, Stefano da Narni dit « Gattamelata ». Elle dominait naguère le David du Verrocchio, la base de mât de Leopardi, la châsse de Pierre Vischer, et son massif piédestal dissimulait l'admirable porte de Lorenzo Ghiberti ; aujourd'hui, transféré dans le fond du hall, en parallèle avec le puissant cavalier de Venise, le Gattamelata semble avoir perdu quelque peu de son importance ; mais ce redoutable voisinage n'a rien pu lui enlever de sa beauté ; bien au contraire, la comparaison, qui paraît au premier abord bien lourde pour l'œuvre de Donatello, met en relief, par l'analyse, des qualités qu'atténuait sa solitude.

Mais, avant de juger les œuvres, sachons quels furent les hommes.

Gattamelata est d'origine roturière ; *da Narni* indique son lieu de naissance ; on n'est pas d'accord sur son prénom : Stefano, Erasmo, Francesco, Giovanni... mais on sait que son père s'appelait Marzi et qu'il était boulanger au château de Due-Santi.

Malgré l'obscurité de sa naissance, Stefano — laissons-lui ce nom, le plus généralement adopté — avait le sens guerrier, secondé par les qualités les plus nécessaires au soldat : courageux jusqu'à l'audace, il avait la sûreté du coup d'œil, la rapidité de la décision, le sang-froid dans l'action, enfin l'astuce féline à laquelle il dut son surnom (Gatta melata = chatte mielleuse), et qui était surtout un don précieux en ces temps de guerre de partisans, où la ruse luttait souvent avec avantage contre la science stratégique.

A l'époque des démêlés célèbres entre la république de Venise et Filippo-Maria Visconti, Stefano da Narni s'était déjà fait une réputation telle que les Vénitiens tinrent à s'assurer son concours ; en 1434, il est proclamé capitaine général ; quatre ans plus tard, il inflige un échec sensible à Piccinino, commandant en chef des troupes milanaises ;

1. Nous faisons abstraction des statues de Bismarck et de de Molkte qui se trouvaient jadis à l'entrée de la galerie de la peinture décorative et qui ont dû, par suite de l'insuffisance des locaux, être mises provisoirement en magasin.

mais bientôt celui-ci, prenant sa revanche, assiège à son tour Stefano dans la ville de Brescia et réduit son armée à l'impuissance. Par une de ces ruses félines qui avaient établi sa réputation, Gattamelata, trompant la surveillance de l'ennemi, parvient à sortir avec ses troupes et les conduit à Vérone en contournant le lac de Garde par les montagnes du Tyrol. Cet exploit lui vaut, outre le gouvernement de Brescia, le droit de bourgeoisie, le brevet de noblesse et le bâton de général, que lui confère le Sénat de Venise. Une série de victoires, couronnées par l'expulsion de Piccinino, assurent à la fois le triomphe de Venise sur Milan et la gloire de Stefano da Narni. Il meurt le 16 janvier 1443 à Padoue, et c'est dans cette ville que Donatello lui érige, sur décret de la Seigneurie vénitienne, la première statue équestre qui fût faite en Italie depuis l'antiquité.

La tâche était honorable, mais combien ardue! Donatello n'avait guère sculpté jusqu'alors que des scènes religieuses, le plus souvent en bas-relief, des figures de saints, de délicieux *bambini*; il n'avait eu guère d'occasions d'étudier l'anatomie du cheval, l'attitude du cavalier : l'exécution d'une statue équestre plus grande que nature devait lui apparaître comme une entreprise grosse de difficultés ; il n'hésita point, toutefois.

Il avait bien, comme type, le portrait à cheval de Marc-Aurèle, que le pape Clément III avait fait élever, en 1187, devant le palais de Latran ; s'en inspira-t-il ? Peu ou point.

Le cheval de Marc-Aurèle est bien autrement nerveux, presque fougueux d'allure! La monture de Coleoni lui ressemble plus que celle de Gattamelata; cette dernière décèle cependant une étude attentive de l'antique, mais du grec plutôt que du romain; sa tête rappelle sensiblement le bronze antique de la Galerie des Offices, à Florence [1].

On a fait au cheval de Donatello un reproche assez étonnant : « Contrairement à la réalité, il lève les jambes du même côté; mais c'est une faute dans laquelle sont tombés bien d'autres sculpteurs que Donatello; dans les bas-reliefs du Parthénon, plusieurs chevaux reproduisent ce mouvement, qu'on retrouve aussi dans les fameux chevaux de bronze de Saint-Marc, à Venise [2] ». Ces chevaux marchent l'amble, voilà tout, comme, d'ailleurs, celui de Coleoni. A la vérité, on peut s'étonner de voir donner à la monture d'un guerrier cette allure de haquenée ; mais il n'y a pas là de « faute », à proprement parler. On pourrait critiquer avec plus de raison le défaut de proportion entre l'avant-train et l'arrière-train de l'animal, même en admettant que l'artiste ait cherché à produire « l'impression de force », qu'il ait fait non pas un cheval déterminé, mais « le cheval, dont il a voulu et réussi l'admirable synthèse [3] ».

En fait, le cavalier est plus réussi que l'animal ; son assiette est solide ; son attitude est tout à la fois fière sans raideur et aisée sans laisser-aller; tête nue, il regarde avec attention, mais sans colère, l'ennemi qui s'avance ; c'est le chef prudent et réfléchi, d'une bravoure calme et pondérée, le guerrier plus rusé que violent, dont le caractère ressort de nos brèves indications biographiques.

A côté de ce stratège posément calculateur, Bartolommeo Coleoni apparaît bien comme « le chef emporté qui paie de sa personne et jette, avec une effrayante décision, son cheval en pleine mêlée, confiant dans la soudaineté de son assaut et dans la furie froide de son regard pour faire tout reculer devant lui [4] ». Il est armé et casqué; sa main serre nerveusement son bâton de général, prête à le brandir comme une masse d'armes ; il se dresse sur ses étriers comme pour mieux se montrer à l'ennemi, pour porter plus loin son regard menaçant. Son cheval, vigoureux et musclé comme il convient à la monture de ce colosse bardé de fer, s'avance d'un mouvement décidé en tirant du poitrail, un peu comme un cheval de halage, un harnais dont la richesse contraste avec la nudité de son voisin.

Bartolommeo Coleoni, né à Sforza en 1400, avait, dès sa naissance, été jeté en prison avec sa mère par le premier duc de Milan, Gian Galeazzo Visconti, qui chassait en même temps de Bergame son père, Guelfe célèbre, et son frère aîné.

Mis en liberté, il devient page de Filippo d'Arcello, tyran de Plaisance ; à 20 ans, il fait la guerre de partisans avec Andrea Braccio da Montone, le farouche lutteur qui se laissa mourir de faim par désespoir d'avoir été vaincu par Sforza (1424).

Une suite d'opérations heureusement conduites par Coleoni contre Piccinino attirent sur lui l'attention du Sénat de Venise, qui lui confie le commandement de huit cents cavaliers. Fait prisonnier par le chef des Gibelins, Filippo-Maria Visconti, second fils de Gian Galeas, le condottiere parvient à s'échapper, rejoint ses hommes... et passe avec eux à l'armée milanaise.

En 1447, Coleoni commande l'armée de la répu-

1. Voir, dans notre musée, le moulage n° 173.
2. CHARLES G. PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, traduction de Ch.-Ph. Hauseoulier ; Paris, Vivien, s. d., tome I, p. 187.
3. ARSÈNE ALEXANDRE ; *Donatello*. Paris, H. Laurens, s. d., page 112.
4. *Idem*, p. 111.

blique de Milan, momentanément restaurée ; un an plus tard, il est rentré au service de Venise et combat Sforza ; puis il commande les Vénitiens, qui s'allient à ce dernier et l'aident à reconstituer à son profit le duché de Milan, émietté sous la république éphémère. En 1451, le Conseil des Dix, considérant avec quelque raison Bartolommeo comme suspect, essaie de s'en débarrasser ; mais trois ans après, trop heureux de n'y avoir pas réussi, il rappelle le condottiere et le nomme, pour vingt-cinq ans, généralissime des forces de la république.

Coleoni n'acheva pas ce terme : en 1475, il mourait dans son château de Malpaga. Par testament [1], il laissait à la république de Venise ses meubles, ses armes, ses chevaux et 216,000 florins d'or, à la condition qu'elle lui fît ériger une statue.

N'en déplaise à certains biographes qui l'ont présenté comme un modèle de fidélité et de renoncement, on voit par ce rapide exposé que Bartolommeo Coleoni semble avoir parfois, à l'exemple de son illustre maître Francesco Bussone de Carmagnola, placé la préoccupation de sa gloire militaire au-dessus des intérêts qu'il avait la charge de défendre : bien qu'il eût dû sucer avec le lait maternel la haine des Visconti, il ne dédaigna pas de servir Filippo-Maria, le fils du persécuteur de ses parents ; d'autre part, le désintéressement que d'aucuns lui prêtent ne l'empêcha point d'amasser une fortune énorme, et la clause de son testament qui fixe la condition de son legs à la république ne peut guère être interprétée comme une preuve de sa modestie. En somme, il fut le type du condottiere du XVe siècle, faisant la guerre pour la guerre, aimant mieux servir l'ennemi que rester inactif, assoiffé du tumulte des batailles, insatiable des victoires violemment remportées. Ce type, l'auteur du monument de Venise l'a rendu à la perfection.

Cet auteur, quel est-il ? Verrocchio, dit la renommée ; distinguons. *Cuique suum !*

C'est à Andrea del Verrocchio que la Seigneurie de Venise commanda la statue de Coleoni ; mais une maladie mortelle qui le terrassa brusquement ne lui permit pas même d'achever son modèle ; dans son testament, il prie la Seigneurie de confier à son élève Lorenzo Credi le soin de terminer le cheval qu'il a commencé : « ... etiam relinquo opus equi per me principiati » ; mais il ne fut pas fait droit à cette prière : Alessandro Leopardi fut rappelé de l'exil pour parfaire le cheval *et la statue*, ajoute Cicognara [1] : « ... ut tali modo possit perficere *equum et statuam* ill. Bart. de Colonibus... »

Leopardi n'eut donc pas simplement, comme on l'a prétendu, à couler en bronze l'œuvre modelée par le Verrocchio : le testament de ce dernier prouve bien que le modèle du cheval était inachevé ; il en avait, suivant une tradition, brisé la tête et les pattes dans un moment de colère, en apprenant que la Seigneurie se proposait de commander *la figure du cavalier* à Villano de Padoue, élève de Donatello — ce qui tendrait à établir qu'Andrea del Verrocchio n'a pas non plus modelé cette figure ; mais il est indiscutable qu'il avait fait l'esquisse du monument tout entier ; c'est sa conception qu'a réalisée, au moins en majeure partie, Alessandro Leopardi, qui d'ailleurs imprima à l'œuvre son cachet personnel dans une ampleur de formes que ne montrent pas, en général, les sculptures du Verrocchio. En outre, Leopardi y mit sa signature : ALEXANDER LEOPARDVS. V. F. OP., contre la sangle du cheval ; il grava sur le troussequin de la selle le nom du héros : BARTOLOMEVS COLEONIVS ; mais nulle mention n'est faite, sur l'œuvre, du nom d'Andrea del Verrocchio ; et il paraîtrait que les registres originaux du Conseil des Dix sont tout aussi muets à cet égard : « ... per quest'opera non nominano e non lodano che il nostro Alessandro [2]. »

Quoi qu'il en soit, Verrochio n'eût-il à son actif que la conception et l'esquisse du monument, cela suffirait à nos yeux pour justifier la mention de son nom, en première ligne, sur le piédestal de la statue.

Ce piédestal — un bijou d'architecture néoromaine — et celui du Gattamelata sont remplacés, dans notre Musée, par des socles cubiques en charpente ; nous espérons pouvoir, au moment du transfert de nos collections, et peut-être plus tôt, substituer à ces supports provisoires les reproductions des originaux ; ce complément accentuera encore le caractère spécial de chacune de ces œuvres : la richesse du Coleoni, la simplicité sévère du Gattamelata ; mais la comparaison raisonnée que l'on peut faire dès à présent entre ces deux statues ne sera pas, autant qu'il pourrait le sembler de prime abord, en défaveur de l'œuvre de Donatello. On trouvera aussi que le délicieux « Enfant du dauphin » qui surmonte le moulage de la fontaine du Palazzo Vecchio est loin d'être écrasé par les imposants guerriers qu'il sépare : leur voisinage, et surtout celui du robuste Coleoni,

1. Au moment même où nous écrivons ces lignes ([illegible] juillet 1908), nous apprenons que l'original de ce testament vient d'être volé aux archives de Bergame.

1. *Storia della scultura.*

2. Discours prononcé par le cavalier P. Zandomenighi à l'Académie des Beaux-Arts à Venise. *Inscrizioni Veneti*, 1858, p. 299.

fait ressortir par contraste la grâce et la légèreté de l'œuvre — bien authentique celle-ci — d'Andrea del Verrocchio.

Henry Rousseau.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE D'ÉVARISTO BASCHENIS, BERGAMASQUE.

NOTRE Musée ancien de peinture possède, depuis peu, un tableau, don de M. Cardon, représentant des instruments de musique, disposés sur une table recouverte d'un tapis vert. En un artistique désordre, sont groupés : une viole de gambe, dessinée nerveusement, avec une rare perfection de forme et une extrême élégance de contour; deux guitares en marqueterie, bois et ivoire, dont l'une, à fond bombé, d'une forme très usitée à Florence, où on l'appelait *chitarra battente ;* deux luths, garnis de rubans, et dont l'un, renversé, montre un dos rond, à côtes de bois différents, du plus étonnant relief ; puis, trois pièces accessoires, un petit violon, vu en raccourci, avec son archet, un cistre et une flûte. Sur la viole, près du violon et sur l'un des tiroirs entr'ouvert de la table, se trouvent des cahiers et des feuillets de papier jauni, sur lesquels se lit, en belle écriture, de la musique notée, notamment celle d'une *Sarabanda*. Quelques pommes introduites parmi cet étalage de luthier, révèlent que le peintre ne s'entendait pas seulement dans la reproduction des instruments de musique, mais également dans le rendu des fruits. La note verte et rouge des pommes colorées et celle plus tendre des faveurs bleue et rose des luths, ne sont évidemment introduites là qu'à seule fin d'égayer la gamme un peu sourde des bois des instruments, qui va, chromatiquement, du brun-gris au jaune marron clair La hauteur de la toile est de 0^m98, sa largeur de 1^m47.

Le tableau passa en vente publique, chez Muller et Cie, à Amsterdam, le 24 avril 1906, et figura dans le catalogue, sous le n° 90, comme une production d'un maître énigmatique nommé François le Maltais. Lorsqu'il fut présenté à la Commission des Musées, les avis sur son origine furent très partagés. Tandis que certains y voulaient voir une œuvre de l'école flamande ou hollandaise, d'autres opinaient plutôt pour l'école française, voire pour l'école italienne. Le cartouche apposé sur le cadre fut donc rédigé d'une façon sommaire et avec prudence : *Inconnu. XVIIe siècle*, et l'œuvre placée, provisoirement, parmi les ouvrages des maîtres par excellence de la nature morte, les Hollandais.

Des traits alignés ayant été perçus à la section supérieure d'un des pieds de la table, une exploration à la loupe, de cette partie de la toile, soumise à la vive clarté du soleil, nous révéla l'existence d'une inscription un peu effacée, en lettres capitales, se présentant sur deux lignes, dans l'ordre suivant :

VARI T S
BA CH N

C'était vraisemblablement une signature, bien que ses vestiges n'évoquassent, à notre esprit, aucun nom de peintre connu. Seulement, comme la seconde ligne présentait, sans doute, le nom de famille de l'artiste et que nous en tenions les premières lettres, ce nom ne pouvait plus longtemps échapper à nos recherches. En effet, le *Dictionnaire des peintres* de Siret nous apporta sans peine la solution du problème et nous pûmes, dès lors, rétablir complètement l'inscription :

EVARISTVS
BASCHENIS FE.

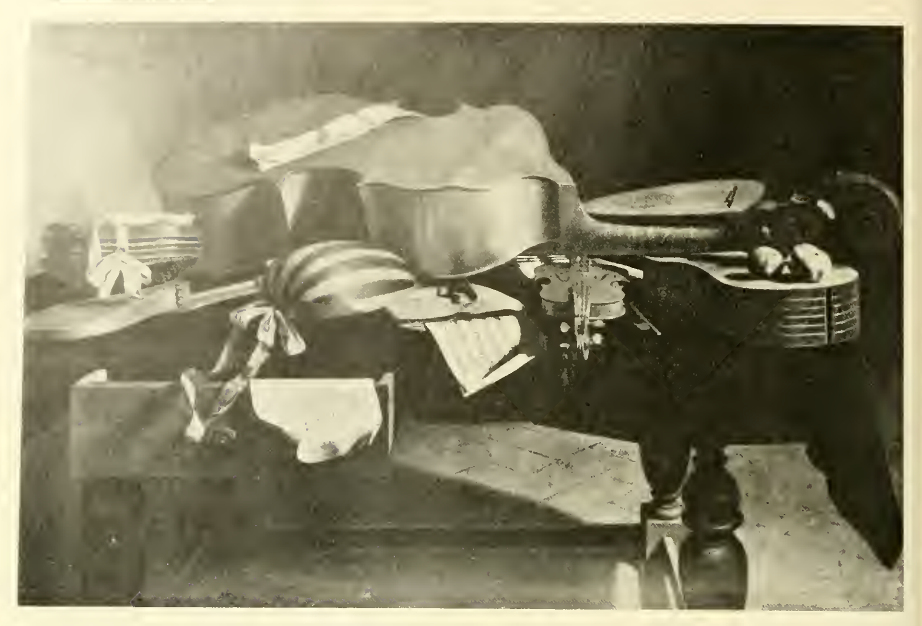
Ce nom, nous l'avouons, ne réussit, tout d'abord, qu'à nous intriguer davantage, car il nous était totalement inconnu. Jamais nous ne l'avions rencontré dans nos lectures, ni observé sur un tableau.

C'est celui d'un Italien, né en 1617, dans cette jolie petite ville de Bergame, située au pied des Alpes et qui conserve le tombeau du Coleone, de merveilleuses stalles avec marqueteries, de fra Damiano, et aussi une série de tapisseries anciennes signées du nom bien bruxellois de Louis Van Schoor. Ce peintre était prêtre et c'est, sans doute, ce qui fait que, dans sa signature, il donne plutôt à son prénom, la forme latine *Evaristus*, que la forme italienne *Evaristo*.

Les auteurs sont de la plus grande réserve à son sujet. Woltmann et Wichmann, pas plus que Charles Blanc, ne le citent. Le *Cicerone* de Burckhardt pas davantage, ni la *Grande Encyclopédie* de Lamirault, ni la *Biographie Universelle* de Michaud, ni le *Meyers Konversations-Lexikon*. Mais nous avons trouvé quelques lignes de vague biographie, dans la *Storia pittorica della Italia*, par Lanzi, 1795-96 (t. II, p. 196).

L'auteur ne signale l'existence d'aucune peinture de Baschenis, mais il dit : « Il y avait de lui, dans la bibliothèque de Saint-Marc, huit tableaux, dont Zanetti a beaucoup vanté l'habile combinaison. »

La Bibliothèque royale de Bruxelles ne possédant aucun ouvrage de ce Zanetti, qui fut conservateur de Saint-Marc, nous n'avons pu contrôler l'information de Lanzi. Mais nous nous sommes adressé à la compétence de M. C. Frati, l'obligeant



EVARISTO BASCHENIS. INSTRUMENTS DE MUSIQUE. Offert par M. Ch.-L. Cardon. *(Bruxelles, Musée ancien de peinture.)*

conservateur actuel de la Bibliothèque royale vénitienne, qui a eu l'extrême bonté de nous envoyer, de suite, les renseignements précis, qui suivent :

Venise, le 21 juillet 1908.

Voici les notices que j'ai pu recueillir, à la Bibliothèque, au sujet des tableaux d'Evaristo Baschenis, sur lesquels vous me questionnez.

La notice de Lanzi, dont vous avez vu la première édition, est erronée. Lanzi, dans cette édition de son ouvrage, dit que les huit tableaux de Baschenis étaient à la bibliothèque de Saint-Marc et il cite le témoignage de Zanetti. Mais Zanetti *(Della Pittura veneziana;* Venise, 1771, p. 514) parle de la bibliothèque du couvent de Saint-Georges Majeur, à Venise, et il ajoute, en note : « Dans cette bibliothèque (de Saint-Georges), il y a huit tableaux avec des instruments de musique, du prêtre Evaristo Baschenis de Bergame, qui florissait vers 1650. » Lanzi s'aperçut lui-même de l'erreur qu'il avait commise dans la première édition, et de fait, si vous consultez la troisième édition de son ouvrage, publiée à Bassano, en 1809 (t. III, p. 259), vous trouverez ceci : « Huit tableaux se trouvent dans la bibliothèque de Saint-Georges, et Zanetti en loue beaucoup l'habileté. »

Donc, il reste établi, en premier lieu, que les tableaux se trouvaient dans la bibliothèque du couvent de Saint-Georges Majeur, à Venise. D'après ce que dit Lanzi, il paraîtrait que, déjà en 1795-1796 (date de la première édition de son livre), les tableaux n'étaient plus à leur place. Mais ceci non plus n'est pas exact. Les tableaux restèrent au couvent de Saint-Georges jusqu'en 1806. En cette année, à la suite d'un décret du 19 juillet, qui en ordonnait l'enlèvement et le transport dans les dépôts domaniaux, ils quittèrent le couvent. A ce sujet, des renseignements intéressants se trouvent dans l'ouvrage de Cigogna : *Inscrizione veneziane;* Venise, 1834-38, vol. IV. Cicogna, décrivant le couvent de Saint-Georges, rappelle, p. 273 du dit volume, les huit tableaux de Baschenis, qui étaient dans la bibliothèque du couvent et, dans la note 340 (p. 385), il mentionne les documents relatifs au transport de tous les tableaux de ce couvent. Il cite deux *Rapports* du peintre Pierre Edwards, inspecteur de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, et « commis à la garde et à la conservation des » peintures des corporations religieuses », rapports conservés aux archives de l'Etat, à Venise, parmi les papiers domaniaux, liasses de 1806, intitulée *Bibliotheche Belle Arti,* etc., fasc. n° 38. Dans le deuxième rapport, Edwards porte à la connaissance du gouvernement que, le 29 juillet 1806, il avait terminé le transport des tableaux du monastère de Saint-Georges et il donnait l'inventaire de ces tableaux. Ceux de Baschenis y sont indiqués comme suit :

« Il y a huit morceaux de même genre représentant des instruments de musique et des ustensiles de toutes sortes, toutes choses exécutées d'après nature, avec beaucoup de précision, choix suffisant et bon effet, passablement conservés. L'auteur n'est pas connu dans l'histoire de l'art, mais deux registres du monastère les

attribuent à un prêtre bergamasque de la famille Maschenis (erreur de nom : Baschenis). »

Après 1806, la trace des peintures se perd dans les ouvrages publiés, que nous pouvons consulter à la bibliothèque. Tous les tableaux provenant des couvents, corporations religieuses, etc., et rassemblés dans les dépôts domaniaux, furent ensuite dispersés. En 1810, un lot fut réclamé par le vice-roi Eugène Bonaparte et quitta Venise; un second passa aux galeries et autres instituts publics de Venise; un troisième fut envoyé à Vienne, en 1838; enfin, un quatrième, extrêmement important, fut vendu à vil prix. J'ajoute que nous avons aussi, dans les archives de la bibliothèque, des documents originaux au sujet des aliénations et envois de tableaux domaniaux, de 1819 à 1838. Il ne ressort pas de ces documents, qu'au cours de cette période, les tableaux de Baschenis furent ou vendus ou envoyés à l'étranger.

On ne trouve pas la moindre mention d'eux dans l'ouvrage de Cérésole : *La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, publié, à Venise, en 1807, et dans lequel l'auteur reproduit les inventaires des œuvres d'art expédiées à Vienne, en 1832 et en 1866. Il faut donc supposer que les tableaux disparurent de la ville, avant 1819, peut-être en 1810, lorsque Eugène Bonaparte se fit envoyer beaucoup de tableaux, à Milan. Mais des recherches utiles, à ce sujet, ne pourraient être faites qu'aux archives de l'Etat, à Venise, où vous pourriez vous adresser.

J'ajouterai que de Boris : *Biografia degli artiste*, Venise, 1840, p. 71, parlant brièvement de Baschenis, dit qu' « il y a quelques-unes de ses riches toiles, à Venise ». Il paraîtrait donc, qu'encore en 1840, on voyait ici des tableaux de Baschenis, dans certaines collections particulières. Mais il faudrait de longues et difficiles recherches pour constater jusqu'à quel point l'affirmation de Boris est exacte. Les ouvrages que j'ai consultés ici ne font aucune mention de tableaux du peintre de Bergame.

Veuillez agréer, etc.

Le Bibliothécaire,
C. FRATI.

Baschenis se spécialisa dans la représentation des instruments de musique. Il fut le chantre pictural de ce mouvement d'art industriel fameux qui, aux XVIe et XVIIe siècles, fit de cette partie de la Lombardie la terre classique des grands luthiers. Gaspar de Salo, Jean et Santo Magini, de Brescia, André et Nicolas Amati et Antoine Stradivari, de Crémone, furent ses contemporains. Il mourut dans sa ville natale, à l'âge de soixante ans. Ses œuvres, dit son biographe, étaient très recherchées et sont devenues extrêmement rares.

Elles le sont tellement, que c'est en vain que nous avons feuilleté les catalogues de presque tous les musées d'Europe, à la recherche d'une de ses peintures. Ni dans ceux de l'Italie du Nord, ni même dans celui de l'Académie Carrara, à Bergame, qui conserve cependant d'assez nombreux ouvrages de peintres locaux, nous n'avons réussi à découvrir son nom. Notre tableau n'est cependant pas le seul qu'il ait signé ou que le temps ait respecté. Cette notice aura-t-elle pour résultat de nous apporter le signalement de quelques-uns de ses ouvrages oubliés?... Plusieurs de ceux-ci figurent vraisemblablement dans les collections sous des noms d'emprunt.

Quoi qu'il en soit, pour refaire un catalogue au vieux maître bergamasque, qui construisait si excellemment, en peinture, violes, luths et mandores, le Musée de Bruxelles offre, aujourd'hui, aux historiens et aux catalographes, un prototype important, bien conservé, et d'une incontestable authenticité.

A.-J. WAUTERS.

⁂

Post-scriptum. — Nous venons de voir un second tableau de Baschenis. Chose curieuse, c'est encore la collection de M. Ch.-L. Cardon qui le renferme. Il a, à peu près, le même format (0.98 × 1.58) et représente le même sujet que celui du musée : une table recouverte d'un tapis d'Orient et sur laquelle sont groupés des instruments de musique : une basse de viole, trois luths, deux mandores, deux violons, une flute et une trompette, accompagnés d'un coffret d'ébène avec incrustation d'ivoire, d'une petite sphère armillaire, de livres et de partitions de musique. La peinture a été acquise, à Paris, à la vente de la collection Gauchez, le 16 décembre 1907. Elle figurait au catalogue, sous le n° 35, sans nom d'auteur, comme une œuvre de l'École hollandaise. Nous n'y avons observé aucune trace de signature.

Il serait intéressant de pouvoir vérifier si les deux tableaux, actuellement réunis, à Bruxelles, proviennent de la série signalée par Zanetti, comme décorant la bibliothèque du couvent des Bénédictins de Saint-Georges Majeur, à Venise, et ce que sont devenus les six autres.



DONS.

Nous avons reçu pour nos collections :

Musées du Cinquantenaire :

De M. BORGERHOFF, Directeur de l'école moyenne de l'Etat, à Boom, un très intéressant vase en bronze, appartenant à la fin du Moyen-âge, trouvé à Contich-Village, à une profondeur de 1 m. 50, en creusant une tranchée.

De M. BOUTEZ, officier retraité, les différents objets suivants :

1° Un bracelet-entrave de femme, rapporté du Congo, par M. Alfred Monet, en 1887 ;

2° Un bonnet congolais.

De M. Otto BERGHAUS, 21, rue de la Blanchisserie, un beau fragment de point à l'aiguille, travail de Bruxelles, exécuté en 1898, représentant une chimère.

De M. Joseph JANSSENS, artiste peintre, à Anvers, un dessin de sa composition créé en vue de la décoration d'une église à Anvers.

De Mme BOUILLOT, 20, rue Godecharle, à Bruxelles, une nappe damassée, tissée en souvenir de la bataille de Fontenoi et du siège de Tournai. On y voit la ville de Tournai, les portraits de Louis XV et du dauphin. Elle a été achetée à une vente faite au château de Vernon, du duc de Penthière, père de la princesse de Lamballe.

De M. Franz CUMONT, une hachette polie, en silex gris, trouvée à Wanlin (province de Namur).

Musée de la Porte de Hal :

De M. Henry ROUSSEAU, conservateur adjoint aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels, secrétaire de la Commission des échanges internationaux, une croix d'officier de l'Ordre de Léopold et une croix d'officier de la Légion d'honneur. Ces deux insignes ont appartenu à feu son père, directeur général des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, secrétaire général de la Commission royale des monuments et de la Commission royale des échanges internationaux, membre de l'Académie de Belgique, etc., né à Marche, le 5 août 1829, décédé à Ixelles, le 13 novembre 1891. Ces insignes constituent un précieux souvenir de l'homme très distingué qui les porta et qui fut l'un des principaux fondateurs de nos Musées.

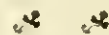
De M. BOUTEZ, ancien officier :

1) Une médaille de Sainte-Hélène, grand module ;

2) Diverses balles trouvées en 1864 à Beverloo.

AVIS.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.



Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*



Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.

Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat, secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cº, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE — PARAISSANT TOUS LES MOIS — No 9. SEPTEMBRE 1908

BULLETIN
DES MUSÉES ROYAUX
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

LA TONTE DES MOUTONS

TAPISSERIE FRANÇAISE DU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

LES scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les hauts faits d'Alexandre ou de César, les prouesses de Charlemagne, de Roland, de Godefroid de Bouillon et de bien d'autres héros furent souvent représentés dans les tentures du moyen âge. On aurait tort de croire cependant que les sujets idylliques ou familiers étaient dédaignés de nos ancêtres. A cet égard les anciens inventaires abondent en mentions aussi variées que suggestives. Et, aujourd'hui, nous déplorons que tant d'œuvres si curieuses et si instructives au point de vue de l'histoire des mœurs soient irrémédiablement perdues. Il eût été, en outre, fort piquant d'établir un parallèle entre les productions des imagiers et celles des tapissiers. Autant qu'il est possible de juger par les épaves qui nous sont parvenues, ceux-ci tombent rarement dans le genre bas et trivial, même lorsqu'ils représentent un sujet scabreux tel que le Bal des Sauvages conservé dans l'église de Notre-Dame de Nantilly, à Saumur ; ceux-là n'ont pas la même retenue, ils s'expriment souvent avec une concision toute brutale, et il semble que chaque coup de ciseau a sa signification et son accent propre Les tapisseries étaient d'ailleurs destinées à figurer dans toutes sortes d'appartements et, de là, une discrétion qu'on ne songeait pas à réclamer de celui qui historiait des culs-de-lampe ou des miséricordes de stalles.

De tous les sujets de genre ou idylliques, ce sont les bergeries qui furent les dernières à perdre la faveur du public. Dourdin, l'associé du célèbre Parisien Bataille pour l'exécution des joutes de Saint-Denis, livra à Philippe le Hardi des tapisseries figurant des bergers et des bergères ; et, dans l'inventaire de ce prince, je relève l'« Arc de Bergherie, six tapis de haute lisse de bergerie », un tapis représentant la Danse des Bergères. Charles VI, le duc Jean de Berry partageaient le même goût pour ce genre de sujets.

« On prisait fort, dit M. Jules Guiffrey, les divertissements rustiques parfois relevés d'une pointe de sel gaulois, et auxquels un versificateur prêtait souvent sa collaboration. Il nous reste encore plusieurs exemplaires d'une série appartenant à ce type particulier, qui a joui d'un vif succès pendant bien des générations. La représentation de Gombaut et de Macée, dont l'origine remonte probablement au XVe siècle, a été reproduite pendant deux cents ans par les fabriques les plus célèbres. Nous avons rencontré plus de vingt pièces différentes consacrées aux aventures de ces héros populaires. Les ateliers de Bruxelles, d'Aubusson et de Paris les ont copiées et recopiées sous Louis XIII [1] ». Seulement, les scènes, à force de se répéter, ne laissèrent pas de se défraîchir, de devenir banales et, finalement, de tomber dans le discrédit. Les bergers de Watteau et de Boucher frais, gracieux, pomponnés, chassèrent définitivement tout ce qui rappelait les mœurs des vieux paysans français. Et, cependant, ni la facture enchanteresse de Watteau ni le

1. *Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*, p. 69.



LA TONTE DES MOUTONS. Hauteur $1^{m}65$; longueur $2^{m}24$. *(Musées royaux du Cinquantenaire.)*

savoir-faire, ni toutes les habiletés de Boucher ne sauraient nous faire oublier les créations naïves de leurs devanciers. A cet égard, peu de pages donnent mieux une impression de vérité et de fraîcheur que la tapisserie acquise par nos Musées, l'an dernier, de MM. Bacri frères, à Paris. Elle figura de longues années dans l'atelier d'un artiste parisien et fut exposée à l'Union des arts décoratifs il y a une trentaine d'années.

La scène se passe à l'ombre de jeunes arbres, d'un chêne, d'un châtaignier, d'un houx couvert de baies rouges, et au-dessus d'une mare entourée, là, d'un clayonnage pour le maintien de la berge, et agrémentée, ici, de narcisses, de pensées, de roseaux, de ronces couvertes de mûrons noirs.

Au milieu apparaît, assise sur la berge herbue, une femme âgée. Sa tête étroite, maigre et exsangue, à la bouche édentée, au nez relevé, au menton en galoche, s'abrite dans une coiffe serrée par un bandeau et munie d'un couvre-nuque. Notre toute vieille pastourelle vêtue d'une robe rouge et d'une cotte de scapulaire vert aux lumières jaunes, tient de la main droite une écuelle profonde remplie de lait qui excite la convoitise d'un tendre agneau ; elle prend de la main gauche un morceau de pain bis aux raisins que lui tend un berger assis plus haut qu'elle.

C'est un homme barbu, dans la force de l'âge, le pastoureau, coiffé d'un bonnet, au galon duquel est passé une cuillère courte. Il est vêtu d'une tunique beige, d'un caban bleu rejeté en arrière, de braies gris-brun ; à sa ceinture de cuir est suspendu son sac ou musette, son couteau avec sa gaine de cuir, son chalumeau et une paire de castagnettes A sa droite broute un mouton.

De l'autre côté, un berger, également assis, imberbe, au teint rosé, mais dont le cou tiré ne laisse pas de doute sur l'âge avancé, tient sur son genou gauche un mouton dont il s'apprête à enlever la laine au moyen de ses forces. Il est vêtu d'une tunique bleu-pâle et de housseaux en laine blanche, et il a pour coiffure un chaperon rouge dont la queue retombe en collier sur la poitrine ; cinq moutons, dont l'un à la noire toison, entourent

notre vieux tondeur, qui a déposé sa houlette près d'un chien étendu sur le sol.

A cette page qui vient d'être décrite il ne manque qu'une inscription dans le genre de celle citée au XVI[e] siècle à propos d'une scène pastorale, peut-être apparentée à la nôtre, et je fais bien, je crois, de la citer :

« Pastoureaulx qui vivent sous les ombres
Des bois avec pastourelles,
A vingt-cinq ans sont plus aises
De gros pain bis, d'eau et de frèzes
Que gentilshommes et damoiselles [1]. »

Cette donnée s'est, en quelque manière, concrétisée dans une tapisserie du Musée de Saint-Lô, qui nous montre dix bergers et dix bergères assis sur le gazon, prenant leur repas. Dans le fond passent deux gentilshommes à cheval, tandis qu'un musicien adresse la parole à un autre personnage devant lui, son chien faisant le beau.

Dans la tapisserie vendue par MM. Bacri frères, le trait s'accuse très nettement, mais sans la moindre dureté, si ce n'est pour les plantes et les fleurs. Ces dernières rappellent, sous le rapport du caractère et de l'exécution, celles qu'on remarque dans un excellent fragment de tapisserie française de la seconde moitié du XV[e] siècle, appartenant aux Arts décoratifs à Paris, et où se trouve représentée Vénus sous les traits d'une reine aux dehors austères. Le modelé est d'une justesse incomparable, en particulier dans la tête de la vieille bergère. Le coloris est chaud et harmonieux ; il est obtenu par l'emploi de la laine et de la soie. Celle-ci prédomine pour la couleur jaune, et la tonalité a d'autant mieux résisté qu'elle est rendue au moyen de la soie vierge. Le point de la tapisserie n'est pas très fin, et, chose remarquable, le tapissier a su donner une interprétation excellente du carton qui lui a été livré. Une restauration datant de quelques années a été exécutée dans le sens de la hauteur ; cette réfection a été, en somme, habilement faite, mais il nous a paru judicieux de ne pas faire disparaître diverses détériorations qui se remarquent de-ci de-là. D'ailleurs une glace met cette tapisserie à l'abri de la poussière et des attouchements des curieux.

Pour le moment il serait difficile d'assigner le lieu de provenance de cette page ; mais le choix des types ethniques, les qualités d'esprit et de finesse et de déduction nous autorisent à y voir un travail certainement français, du premier tiers du XVI[e] siècle.

JOS. DESTRÉE.

1. Inventaire du château de Gaillon, 31 août 1531 (environ deux cents pièces).

L'INSCRIPTION TRILINGUE DE ZÉBED.

PARMI les monuments épigraphiques conservés au musée du Cinquantenaire, le plus important est certainement l'inscription trilingue de Zébed, dont nous avons signalé ici même l'acquisition en 1905 [2]. L'interprétation de cette triple dédicace, qui avait été déchiffrée sur un médiocre estampage, laissait encore place à beaucoup de doutes. M. M.-A. Kugener s'est attaché à les dissiper après un examen minutieux et répété de l'énorme linteau exposé dans notre grande salle, et les deux notices qu'il a consacrées à la fameuse « trilingue » [3] en fixent, ce semble, définitivement le sens.

A gauche du disque central, contenant le monogramme du Christ — l'ornement le plus caractéristique de l'architecture dans la Syrie du Nord — se trouve la dédicace grecque qu'on traduira exactement :

En l'an 823, le 24 du mois Gorpiaios (= 24 septembre 512 après Jésus-Christ), furent établies les fondations du martyrion de saint Serge sous le périodeute Jean, Annéos, fils de Boukéos, et Sergius, fils de Sergius, le fondèrent. Siméon, fils d'Amraas, fils d'Élias, et Léontios en furent les architectes. Amen.

Ce dernier mot, resté longtemps énigmatique, est indiqué d'après le système de l'*isopséphie*, par le chiffre 99, parce qu'on arrive à ce total en additionnant les lettres du mot αμην, considérées comme des nombres.

L'inscription syriaque, placée à droite du disque central, répète la dédicace grecque avec certaines variantes (omission des architectes, indication du lapicide, etc.). Les deux langues en usage à Zébed, la langue officielle et la langue indigène, se sont partagées, par parts égales, le linteau, pour y commémorer la date de la fondation de l'église. L'inscription arabe ajoutée après coup sur le troisième biseau de la moulure, ne donne qu'une liste de noms, probablement ceux de fidèles ayant contribué à l'achèvement du sanctuaire :

Avec le secours de Dieu ! Sergius, fils d'Amat Manâf, et Tobi, fils d'Imroulqaïs, et Sergius, fils de Sara, et Sitr et Shouraih (ou Sergius).

2. *Bulletin des Musées royaux*, t. IV, p. 58-59.

3. *Journal asiatique*, 1907, p. 509-524, et *Rivista degli studi orientali*, t. I, p. 578-586. — Le texte grec de l'inscription a été republié simultanément par Prentice, *American archaeolog. exped. to Syria*, t. III *(Greek and latin inscr.)*, 1908, p. 269, n° 336*a*, mais M. Prentice n'a pu malheureusement reviser sa lecture sur l'original.

Quelque insignifiante qu'elle paraisse à première vue, cette simple ligne est plus importante que les deux autres dédicaces réunies. Elle est à la fois, comme le remarque M. Kugener, le plus ancien monument de l'écriture arabe avant Mahomet et un antique témoignage de la dévotion des nomades du désert à saint Serge « qu'ils aimaient beaucoup, nous dit un auteur syriaque, et auquel ils avaient recours plus que tous les autres hommes »

F. C.

UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITES ÉGYPTIENNES.

(Don du baron E. Empain. *Suite* [1].)

35-37) Trois fragments d'un bas-relief provenant d'un des tombeaux des prêtres de Ptah à Memphis (fig. 8).

Les Arabes ont pillé, au commencement du XIXe siècle, la nécropole des hauts fonctionnaires memphites des XVIIIe et XIXe dynasties, entre autres les tombes des prêtres de Ptah. Quelques fragments des scènes sculptées sont entrés à cette époque dans les grandes collections européennes, à Leiden, Florence, Paris, etc. Mariette en recueillit quelques-uns à Boulaq. Un certain nombre des blocs sculptés avaient été réemployés dans des constructions indigènes qui paraissent avoir été détruites dans les dernières années du XIXe siècle. Des fragments ont été acquis ainsi récemment à Berlin, Copenhague, Carlsruhe et au Caire. En général, on remarque qu'ils ont été retravaillés au ciseau, de manière à les alléger et à en rendre l'emploi plus aisé dans la construction moderne ; en outre, ils montrent des traces nombreuses de chaux sur les bords. Un certain nombre de ces blocs provenant des sépultures des prêtres de Ptah ont été récemment étudiés par Madsen [2]. J'ai reconnu chez un Arabe du village des Pyramides trois blocs provenant évidemment des mêmes monuments et j'ai pu les acquérir. Deux d'entre eux se raccordent, le troisième est séparé des deux premiers par une courte lacune qui peut être déterminée assez exactement grâce à une formule d'un texte qui sépare horizontalement les restes de deux registres de figures.

Un premier coup d'œil jeté sur les scènes suffira

1. Voir *Bulletin des Musées*, n° 3 (mars), n° 5 (mai), n° 6 (juin), n° 8 (août) 1908.

2. Voir, en dernier lieu, Henry Madsen, *Die Totenfeier im Garten*, dans la *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, t. XLIII, 1906, p. 52-54, où l'on trouvera l'indication d'une partie des fragments publiés.



FIG. 8. — FRAGMENTS DE BAS-RELIEF EN CALCAIRE. Hauteur 0m50 environ. (*Musées royaux du Cinquantenaire.*)

pour faire reconnaître qu'il s'agit de la représentation de quelques épisodes des funérailles et l'on remarquera, sans qu'il soit nécessaire d'insister longuement, la réelle habileté avec laquelle le sculpteur a traité son sujet. Je me contenterai d'attirer l'attention sur : la tête de la femme qui se lamente, à droite en bas ; la tête du personnage au milieu, en bas, du second bloc ; le personnage, au bas du troisième bloc portant « délicatement » un tabouret.



FIG. 9. — FRAGMENT DE BAS-RELIEF EN CALCAIRE PEINT (Hauteur 0m40.)

(Musées royaux du Cinquantenaire.)

Examinons sommairement les représentations en commençant par le registre inférieur. A droite, de légers kiosques funéraires garnis d'aliments d'offrande sont édifiés à destination de l'âme du mort. Auprès d'eux une femme, dans une attitude de douleur un peu théâtrale, se lamente ; un prêtre, vêtu de la peau de panthère, fait une libation ; un autre prêtre porte la main à la tête en signe de tristesse.. Après la lacune apparaissent des serviteurs apportant une partie du mobilier funéraire : le lit, un tabouret léger, un fauteuil, une chaise. Une inscription sépare ce registre du supérieur ; on y lit la formule d'offrande à Osiris, Ptah, Anubis et à tous les dieux de la nécropole pour qu'ils accordent au défunt diverses qualités au ciel, sur la terre et dans la Tuat (une des régions infernales), la faculté d'entrer et sortir de la nécropole, de respirer (les souffles agréables du vent du Nord, etc.).

Au registre supérieur se poursuit le défilé des porteurs du mobilier funéraire, ensuite s'avancent les premières pleureuses qui battent des mains (ici une lacune), qui se frappent la poitrine, se répandent de la poussière sur la tête et se livrent aux gestes désordonnés d'une douleur aussi peu ressentie qu'habilement exprimée. Immédiatement après les pleureuses, quatre hommes attelés à un traîneau tirent une masse informe qui paraît enfermée dans une enveloppe maintenue par des bandes. Devant le traîneau on lit « le grand ». Au-dessus se trouve le nom du mort : c'est le scribe royal Nefer-renpet auquel il semble qu'on attribue une phrase qui paraît faire allusion aux compagnons du dieu Set dont les jambes sont liées. Cette dernière scène, relativement rare sur les reliefs funéraires, s'explique par une cérémonie dont quelques tombeaux donnent le détail. Il s'agit d'une représentation de la résurrection ; M. Moret vient encore récemment de la rappeler dans une étude sur le sacrifice en Égypte. « Dans le rituel égyptien, dit-il, c'est un officiant qui passe par la peau (de l'animal sacrifié) pour le compte du mort ; couché sur un lit funéraire, enveloppé dans un linceul ou dans la peau de bête, il simule un sommeil visité par les dieux. Il y suit le défunt dans toutes ses formes. Au sortir de la peau, le défunt, représenté par l'officiant, a retrouvé son âme, c'est-à-dire la conscience et la vie nouvelle [1]. » Le personnage ainsi enve-

1. A. Moret, *Du Sacrifice en Égypte*, dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, t. LVII, 1908, p. 96-97

loppé et qui simule le mort est appelé dans les textes le Tikanou : c'est, en réalité, un prisonnier libyen qu'on faisait parfois le simulacre d'immoler. Il parait vraisemblable que le scribe royal Nefer-renpet de nos fragments n'est autre que le grand-prêtre de Ptah, contemporain de Ramsès II, dont on connaît de nombreux monuments dans les musées [1].

30) Tête en relief dans le creux, provenant du célèbre tombeau de Petamenophis à El Assasif (fig. 9). Ce beau morceau de relief peint donne au premier abord l'impression d'une œuvre appartenant au Moyen Empire et j'ai cru, en l'achetant, pouvoir le rattacher à cette époque. Je pensais y reconnaître, en effet, le style de quelques bas-reliefs funéraires de Dahchour et de Bercheh ou encore celui de quelques stèles soignées. Le collier qui pend sur la poitrine, supportant une amulette partiellement conservée, semblait également indiquer la période antérieure au Nouvel Empire pendant laquelle ce type de collier est particulièrement fréquent. Et cependant, cette impression était complètement erronée, comme j'ai pu le constater après coup. Je fus frappé, en feuilletant le grand album de Prisse [2], de la ressemblance d'une des figures représentée parmi les portraits de hauts fonctionnaires, avec le personnage de notre relief. Une vérification immédiate me montra que le dessin de Prisse avait été fait d'après notre personnage qui, du coup, recevait un nom : Petamenophis. Petamenophis, célèbre par le gigantesque tombeau de l'Assasif à Thèbes, étudié par Dümichen [3], était un haut fonctionnaire de l'époque des rois éthiopiens (XXV[e] dynastie). Plusieurs de ses statues ont été retrouvées par Legrain dans la fameuse cachette du temple d'Amon à Karnak. L'époque précise de notre relief est donc ainsi déterminée : l'œuvre est archaïsante et montre — ce que l'on sait, du reste, par d'autres monuments — que la XXV[e] dynastie inaugurait déjà avec succès la renaissance artistique inspirée des anciennes époques et qui devait recevoir sous la XXVI[e] dynastie son complet épanouissement.

Il faut regretter, une fois de plus, que, malgré l'activité et la vigilance du Service des Antiquités, les plus beaux monuments ne puissent résister aux destructions brutales des Arabes. Ici, avant de détacher à coups de ciseau la partie supérieure d'une grande figure de Petamenophis, ils ont eu soin de lui faire subir une mutilation caractéristique : l'œil et l'oreille ont été intentionnellement abîmés depuis le temps où Prisse exécuta son dessin. Dans ses récentes fouilles de Karnak, Legrain a rencontré des statues, les yeux crevés. « J'attribue ce fait, que j'ai observé maintes fois, écrit-il, à une superstition qui dure encore aujourd'hui : on crève les yeux d'une statue avant de la briser, afin d'aveugler et de rendre impuissant le génie qui l'habite [4].

(A suivre.) JEAN CAPART.



ARCATURES PROVENANT D'UNE ANCIENNE PORTE. TRAVAIL TOURNAISIEN, XIV[e] SIÈCLE.

CES arcatures, en chêne, ont 0m21 de long et 0m23 de haut ; l'une des séries a conservé la moulure primitive à laquelle les anciens clous à quatre faces donnent un intérêt tout spécial [5]. Les crochets des redents qui, à distance, paraissent identiques, sont cependant variés dans les détails ; mais ce qui imprime à cette sculpture un cachet et un charme tout particuliers, c'est la série des motifs qui occupent les écoinçons. Dans l'une des pièces reproduite par la fig. A, on remarque : *a)* un oiseau presque oblitéré ; *b)* une chauve-souris aux ailes déployées ; *c)* un chien vu de profil ; *d)* une femme nue aux cheveux épars, dont le bas du corps rappelle celui d'un quadrupède ; elle se pose la main sur une fesse, tandis qu'elle se saisit un pied. Par une bizarrerie qui mérite d'être notée, la poitrine n'offre qu'une épine dorsale dont les vertèbres sont nettement accentuées ; *e)* une sorte de chien.

Dans la fig. B, on remarque : *a)* une tête de vieillard ridé, chauve et barbu, passant la langue entre les dents ; *b)* un personnage à tête humaine imberbe coiffée d'une toque ou mortier, et dont le corps se termine en forme de dragon ; *c)* un oiseau de fantaisie au bec crochu se disposant à voler ; *d)* un aigle à la tête contournée, aux ailes déployées ; *e)* un monstre aux pieds fourchus, enveloppé d'un froc de moine dont le capuchon rabattu, montre une face bestiale ; *f)* une tête illisible.

Ces deux suites d'arcatures nous paraissent avoir été, autrefois, polychromées, sinon on ne s'explique-

1. PETRIE, *History of Egypt*, t. III, p. 96.
2. PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien d'après monuments*, t. II, pl. 29.
3. DÜMICHEN, *Das Grabpalast des Patuamenap in der thebanischen Nekropolis*; Leipzig, Hinrichs, 1884-1894.
4. LEGRAIN, *Rapport sur les travaux exécutés à Karnak*, du 31 octobre 1902 au 15 mai 1903, dans les *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. V, 1904, p. 30.
5. Ces deux pièces ont été acquises, dans le courant de l'année 1907, de M[me] veuve Henri Casterman.

rait guère leur état relativement excellent de conservation. Ces figures décèlent un goût, une finesse d'esprit qu'on ne saurait assez louer : on n'y découvre pas de détail inutile ou mal compris. Il y a de l'accent et de la couleur jusque dans les moindres accessoires. On pourrait même les mettre en parallèle avec les motifs pittoresques qui font l'ornement des manuscrits de la première moitié du XIVe siècle.



FIG. I ET 2. — ARCATURES PROVENANT DE L'ÉGLISE SAINT-PIAT, A TOURNAI.

Où ces délicates sculptures pouvaient-elles bien trouver place autrefois ? Faisaient-elles partie d'une claire-voie ? S'il en était ainsi, elles devraient avoir un revers, et il suffit d'un examen tant soit peu attentif pour se convaincre que cette hypothèse est inadmissible. D'abord on n'aperçoit pas le moindre clou qui fixe la face au revers ; ensuite, l'imagier eût été singulièrement malavisé de ne pas tailler face et revers dans la même pièce de bois. D'autre part, on ne saurait songer à des arcatures à claire-voie taillées d'un seul côté. Une telle façon de procéder eût été contraire aux traditions artistiques du moyen âge. Enfin elles n'auraient pas eu la rigidité requise pour remplir l'office auquel elles étaient destinées. Il faut donc prendre ces arcatures comme des pièces d'applique. Seulement venaient-elles de stalles ou de tout autre meuble ?

Tandis que nous nous posions cette question, il nous fut signalé des pièces analogues dans la cathédrale de Tournai, par le R. F. Ernest, directeur de l'école Saint-Luc. On remarque, en effet, dans les deux vantaux supérieurs des portes extérieures, deux séries d'arcatures du XIVe siècle en bois sculpté, dont les écoinçons sont occupés soit par des têtes, soit par des feuillages. Ces arcatures sont d'un tracé plus maigre, plus symétrique et il y a moins de recherche et d'esprit dans les motifs pittoresques. En tout cas, à ne juger que d'après les caractères extérieurs, la parenté entre les deux productions ne saurait être niée. Mais nous tenons de la même source d'information qui a été invoquée plus haut que ces arcatures furent achetées, il y a nombre d'années, par le père de feu M. Henri Casterman, décédé dans le courant de l'année passée. Et l'acquéreur déclarait qu'elles provenaient d'une porte de l'église Saint-Piat, à Tournai. Ce témoignage nous paraît tout à fait digne de foi, confirmé comme il l'est par le rapprochement qui vient d'être fait.

Les deux pièces acquises par les Musées doivent prendre rang dans les spécimens de sculpture en bois du XIVe siècle les plus intéressants conservés en Belgique. Si on les mettait en parallèle avec des œuvres de la même époque, les stalles de Saint-Jacques à Liége par exemple, on devrait bien convenir que celles-ci se distinguent par un aspect beaucoup plus énergique et plus mâle et tout en rapport avec leur destination. Celles-là se recom-

mandent, au contraire, par l'aisance, le fini et le pittoresque du dessin. C'est une des premières manifestations de ces écoinçons historiés qui, dès la seconde moitié du XIV siècle, à la chapelle comtale de l'église Notre-Dame, à Courtrai, dans le portail

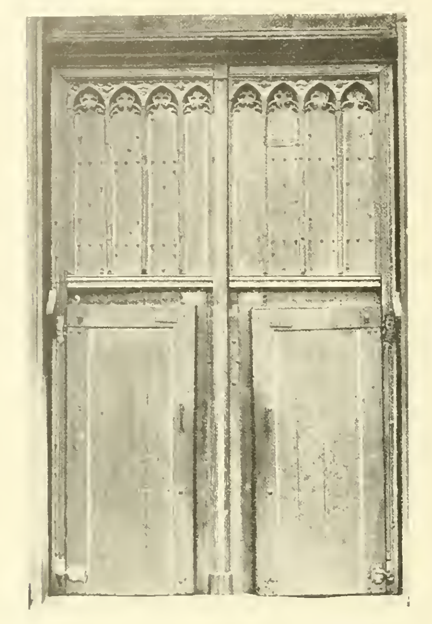


FIG. 3. — UNE PORTE DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI.

d'Assche, dans l'église du Sablon, dans l'église Saint-Martin, à Hal, présentent une importance capitale au point de vue anecdotique et pittoresque [1].

JOS. DESTRÉE.

1. Il serait intéressant de rapprocher certains écoinçons de ceux qui décorent le coffre reproduit par Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du Mobilier*, t. I, p. 26.



Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat, secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

Le *Bulletin* de juillet a annoncé le don fait par la Société des Amis des Musées de deux scarabées égyptiens recouverts d'inscriptions relatives au périple de l'Afrique, qui aurait été exécuté sous le règne du Pharaon Nechao, par des marins égyptiens.

Ces scarabées, présentés au Congrès historique de Berlin, ayant été jugés faux par la plupart des égyptologues participant à cette réunion scientifique, la Société des Amis des Musées a demandé à son vendeur de résilier le marché, ce que ce dernier s'est empressé de faire.

* *

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.

AVIS.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

* *

On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

Les Musées sont ouverts au public gratuitement tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cie, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE — PARAISSANT TOUS LES MOIS — No 10. OCTOBRE 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie.)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles. Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

A PROPOS DU DESSIN DES PEINTRES CÉRAMISTES GRECS.

L'ADMIRATION légitime que suscite la peinture céramique attique en a quelquefois fait méconnaître le caractère essentiellement industriel et la critique allait, sans doute, un peu loin quand elle faisait de certains maîtres potiers des artistes créateurs et originaux. Certes, il est parmi eux de merveilleux dessinateurs, mais c'est avec raison qu'on les considère avant tout comme des adaptateurs et des vulgarisateurs des progrès réalisés dans le domaine du grand art. M. Edmond Pottier a eu, l'un des premiers, le mérite de démontrer cette vérité et de l'exprimer sous une forme charmante et accessible à tous dans un petit livre qui est un des modèles du genre : le *Douris* de la collection des Artistes Célèbres.

Si les peintres céramistes ont donc été tributaires du grand art en tant qu'ils suivirent pas à pas son évolution et qu'ils s'inspirèrent de ses créations, ils ont cependant fait preuve d'une grande originalité en sachant adapter admirablement le décor aux formes des vases. Leur ingéniosité décorative se révèle tout particulièrement bien dans les médaillons intérieurs des coupes à figures rouges [1].

Qu'ils aient soigné ce motif, c'est naturel ; sa place le mettait bien en évidence et devait attirer l'attention des convives aux yeux desquels il surgissait à mesure que la coupe se vidait.

Mais c'est l'aspect décoratif qu'ils en ont soigné plutôt que le sujet ; l'intérêt réside surtout dans la composition de la figure, le plus souvent unique, avec laquelle ils se sont efforcés de *remplir* le cercle, faisant en cela montre d'une imagination parfois comparable à celle que les imagiers gothiques déployèrent dans les écoinçons et les culs-de-lampe.

Les figures courantes sont les préférées, notamment au début du style sévère, dans les œuvres du *cycle d'Epictète* [2]. Le schéma archaïque de la course qui disposait les membres en *svastika* fournissait un excellent *remplissage,* et il convenait aux personnages du thiase dionysiaque aussi bien qu'aux figures athlétiques ou guerrières. Lorsqu'il s'agissait de figures plus calmes, c'est à des accessoires habilement disposés que l'on demandait de boucher les trous. Les groupes de deux personnages se rencontrent également et pouvaient s'adapter admirablement au médaillon : conversations, scènes d'armement, combats et souvent sujets plus légers qui parfois dépassent même les bornes de la décence, comme telles coupes de l'atelier de Brygos dont la composition ingénieuse et la bonhomie désarment les plus austères [3]. D'ailleurs, de tels vases n'étaient pas destinés à servir dans les repas de famille.

1. On s'en rendra compte en feuilletant l'album de MURRAY, *Designs from greek vases in the British Museum*, 1894, et HARTWIG, *Meisterschalen der attischen Blütezeit*, 1893.

2. Nom donné à un groupe de vases, du début du style à figures rouges, émanant de potiers dont l'un des plus importants est Epictète.

3. Musées de Florence et de Cornéto, citées par

Les scènes à deux personnages devaient cependant mener à un écueil sérieux au point de vue décoratif : elles nécessitaient, lorsqu'il ne s'agissait pas d'un groupe compact ou enlacé qui se prêtait à la composition en rond, le tracé d'une ligne horizontale formant terrain, qui, séparant un segment du reste du cercle, rompait l'harmonie de l'ensemble. Dès lors, et c'est ce qui se constate dès le milieu du style sévère, les médaillons cessent d'être des compositions fermées, mais sont des fragments détachés d'une représentation d'ensemble et sont souvent arbitrairement introduits dans le cercle. Aussi le style sévère avancé, bien que son dessin soit incomparable, marque-t-il plutôt une décadence au point de vue purement décoratif : c'est l'intérêt du sujet qui prime et l'influence du grand art, plus directe, est parfois moins heureuse au point de vue du décor.



FIG. 1. — FOND DE COUPE ATTIQUE (R. 322).

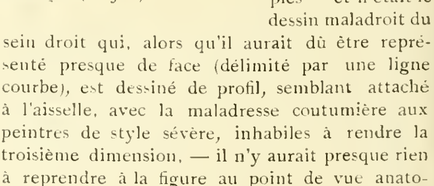
A cet égard, ce sont souvent les vases aux sujets les moins ambitieux qui sont les plus intéressants.

Cependant, quelle que soit la variété des figures qui peuplent l'intérieur des médaillons, l'on est frappé, après une étude attentive, de ce qu'un grand nombre de motifs peuvent se ramener, si l'on fait abstraction des traits intérieurs, à un nombre relativement restreint de silhouettes.

Il y a sans doute à la base une composition originale d'un maître potier, composition dont les grandes lignes pouvaient être utilisées par ses ouvriers et ses élèves — ou par des rivaux — car la notion de la propriété artistique est très vague dans l'antiquité. Pour la démarquer, il suffisait de retourner le personnage — en faisant de sa jambe et de son bras gauches une jambe et un bras droits, et vice versa [1], sans modifier pour cela sensiblement les contours. Il était aisé de déplacer plus ou moins les membres, ou bien l'on habillait différemment la figure, l'on modifiait ou déplaçait les accessoires, et parfois même l'on changeait le sexe du personnage. Ainsi, sans grand effort, l'on pouvait presque indéfiniment varier les motifs.

Nous aurons à examiner les raisons de cette façon de procéder, mais nous ne voulons, en ce moment, qu'en constater les effets dans deux charmantes peintures de vases du Musée du Cinquantenaire [2]. Elles pourraient être rattachées à l'atelier du potier Brygos, dont elles rappellent certaines productions signées.

A première vue rien de plus dissemblable que ces deux figures : un guerrier armé de pied en cap et une jeune fille sans voiles. Les formes de celle-ci sont jeunes et souples — et n'était le dessin maladroit du



sein droit qui, alors qu'il aurait dû être représenté presque de face (délimité par une ligne courbe), est dessiné de profil, semblant attaché à l'aisselle, avec la maladresse coutumière aux peintres de style sévère, inhabiles à rendre la troisième dimension, — il n'y aurait presque rien à reprendre à la figure au point de vue anato-

Hartwig, *Meisterschalen*, p. 346, et suiv., et publiées dans des planches hors commerce.

1. Voir, par exemple, Murray, *op. laud.*, pl. V, fig. 17 et 18, médaillons de coupes que l'auteur attribue, je ne sais pourquoi, à des ateliers différents. Si les deux figures ne sont, sans doute, pas de la même main, le même schéma a servi aux deux décorateurs. L'un des personnages est nu et vu de face, le second est vu de dos et porte un bouclier, bien que la silhouette soit identique.

Nombreux exemples dans Hartwig, *op. laud.*, pl. LIII et LIV (coupes d'Onesimos), dans la seconde utilisation du motif avec renversement des pattes du cheval), pl. XIII et XXII. Un bon exemple de reproduction de la silhouette en contre-partie est fourni par Hartwig, pl. VIII, et la coupe du Musée du Cinquantenaire, Rav. 348 (encore inédite).

2. Fig. 1. Coupe de la collection Ravestein (R. 322) : à l'extérieur, scènes d'armement : à l'intérieur, jeune

mique [1]. Cependant les proportions en hauteur sont plutôt celles d'un homme, les jambes étant un peu trop longues et le tronc trop court [2]. Ces proportions hommasses et un peu lourdes se retrouvent d'ailleurs dans toutes les œuvres d'art de la première moitié du ve siècle.

Il suffit de rappeler des œuvres telles que l'*Aphrodite de l'Esquilin*, de même que la figure de joueuse de flûte nue qui orne l'un des flancs du soi-disant trône Ludovisi, l'une des perles du Musée des Thermes, à Rome [3].



FIG. 2. — FOND DE COUPE ATTIQUE (A. 889)

Plus de sveltesse nerveuse, au contraire, chez le jeune guerrier, sveltesse qui est encore accentuée par l'indication, en vernis dilué, des détails de la musculature des bras et des jambes. Déshabillons par la pensée la figure (ce qui nous sera aisé les contours du nu, tracés à la pointe, étant encore partiellement visibles sur l'original, spécialement le dessin de la fesse), faisons abstraction des accessoires, lance et bouclier, qui l'embarrassent et nous aurons ainsi une silhouette qui ne diffère, les caractères sexuels mis à part, de celle de la jeune fille de l'autre coupe que par le mouvement de l'avant-bras droit et par de petites différences dans la position de la tête et du bras gauche : la composition générale est la même. Et il n'est pas jusqu'aux accessoires qui se balancent au point de vue de la répartition des masses : le bouclier correspondant au paquet de linge et de vêtements que porte la jeune fille, le casque balançant le chaudron, et la base carrée, le bassin de bronze.

Le fait que les deux vases procèdent du même atelier ne suffit pas à expliquer l'extraordinaire similitude de la silhouette, sinon des procédés de composition. Il est, d'autre part, peu probable que les deux vases soient de la même main, car, à l'examen des originaux, il me semble que le trait de la coupe au guerrier est plus sec que celui de la coupe à la baigneuse, qui est souple et délié. Le dessin de la bouche, chez la jeune fille, est plus senti que chez le jeune homme, où la forme des lèvres est escamotée. Le cou est schématiquement délimité par un trait absolument rectiligne.

Comment expliquer, dès lors, que la silhouette soit, sauf modifications de détails, la même dans les deux figures ?

M. Pottier, se basant sur la constatation de nombreuses erreurs de détails qui se rencontrent dans des silhouettes absolument correctes, particulièrement dans des peintures à figures noires, a prétendu que le point de départ du dessin devait être l'ombre portée sur un écran [4]. Certaines anecdotes sur les origines de la peinture (celles de Dibutade ou de Saurias, par exemple), semblent prouver que ce procédé aurait été réellement employé. Mais de là à en faire un procédé habituel, il y a loin. D'ailleurs la grande majorité des silhouettes que l'on rencontre dans l'art grec primitif sont loin d'avoir l'exactitude que l'on pourrait trouver dans une

guerrier. Inscriptions simulées à gauche peut-être *ΚΑΛΟΣ*. Emploi du rouge pour les cordonnets de la cuirasse et les liens des cnémides. Esquisse visible. Diam. 0,225. Avec les anses 0,30. Médaillon 0,14.

Fig. 2. Coupe de l'ancienne collection van Branteghem (cat. n° 77). Invent. A 889, trouvée à Chiusi. Jeune fille nue se préparant au bain. Inscription : *HE ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ*. Bandelette blanche dans les cheveux. Diam. 0,242. Avec les anses 0,32. Médaillon 0,154.

1. Signalons cependant l'attache peu heureuse du bras droit.

2. Chez l'homme, le milieu du corps se trouve à la hauteur du périnée ; chez la femme, ce point se trouve à la limite supérieure du pubis, ce qui nous donne une plus grande hauteur de torse par rapport aux jambes. Voir STRATZ, *Die Schönheit des weiblichen Körpers*, passim.

3. La section des moulages du Musée du Cinquantenaire possède depuis peu une reproduction de ce chef-d'œuvre.

4. *Revue des Études grecques*, 1898, p. 355, *Catalogue des vases du Louvre*, t. II, p. 576 et suiv.



FIG. 10. — MODÈLE DE SCULPTEUR EN CALCAIRE. (Hauteur 0m14.)

on suppose comme point de départ une silhouette pour ainsi dire mécaniquement obtenue, que si l'artiste a délibérément composé les contours extérieurs de la figure.

L'exemple que nous avons choisi nous permettra peut-être de nous rapprocher de la vérité.

L'on ne peut admettre que le peintre de vases composa, sans études préliminaires, ses figures. Sans doute faisait-il usage de documents : modèles, cahiers d'esquisses, Πίνακες de terre cuite [2] ?

La répétition des mêmes sujets et des mêmes figures sur les produits d'un même atelier ou bien sur ceux d'ateliers différents le prouve à suffisance, car il n'est pas possible d'admettre que les vases destinés à être dispersés par le commerce soient restés en grande quantité, ou longtemps, sous les yeux des ouvriers, pour leur servir de modèles.

Il est donc à supposer que les maîtres établissaient des modèles, se bornant sans doute à un contour, contour qui servait de base à l'esquisse au burin des ouvriers. Nous avons vu combien, avec un tel point de départ, il était aisé, lors de l'exécution définitive, de diversifier les figures. Les traits intérieurs n'étaient tracés qu'après coup, ce qui explique les erreurs d'un dessinateur distrait dont la besogne était tant soit peu machinale.

ombre projetée sur un écran : le plus souvent, comme dans l'art égyptien, d'ailleurs, où M. Pottier voudrait aussi reconnaître l'influence de l'ombre portée, la tête est de profil, le torse de face et les jambes de nouveau de profil, et cela en vertu de nécessités inhérentes à l'art archaïque [1].

Certes le procédé de l'ombre portée a peut-être joué un certain rôle comme source d'inspiration et de documentation, mais les silhouettes, tant égyptiennes que grecques, me semblent trop *voulues*, avoir trop de style, pour n'être pas sorties de toutes pièces de la main indépendante des artistes. D'ailleurs, les erreurs si fréquentes qui consistent « à mettre un pied gauche pour un pied droit, une main droite pour une main gauche, même un dos pour une poitrine », ne s'expliquent pas mieux si

Le trait chez les potiers grecs était une véritable calligraphie. L'on apprenait à dessiner un bras, une main ou un œil comme on nous enseigne à former la boucle d'un l ou le jambage d'un p. De là cette incroyable virtuosité dans le détail, qui stupéfie les dessinateurs modernes. Nous la retrouvons cependant chez les dessinateurs japonais, et à ce propos, les méthodes de dessin nous donnent des indications précieuses : il en est où chaque page est ornée d'un dessin complet. Au haut du feuillet, chacun des traits principaux qui ont concouru à la formation de la figure est reproduit, mais disséqué, détaché de l'ensemble, pour en

1. Voir Lœwy, *Die Darstellung des Menschen in der älteren Griechischen Kunst.*

2. Pottier, *Douris*, p. 51. On connaît les modèles des sculpteurs égyptiens, sur tablettes de calcaire, et les esquisses sur ostraka. Voir Edgar, Sculptors' Studies. *Catalogue général du Musée du Caire*, vol. XXXI.

MINISTÈRE DES SCIENCES ET DES ARTS. — ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS.

COURS PRATIQUES D'ARCHÉOLOGIE

ORGANISÉS DANS LES LOCAUX DES MUSÉES ROYAUX DU CINQUANTENAIRE A BRUXELLES, DU MOIS D'OCTOBRE 1908 AU MOIS DE MAI 1909 (CINQUIÈME ANNÉE)

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Le droit d'inscription, sous réserve des dispenses qui pourront être accordées, est fixé à 5 francs. A raison de la nature spéciale des leçons, qui seront données directement sur les objets faisant partie des collections du Musée, le nombre des inscriptions à recevoir est laissé, pour chaque cours, à l'appréciation du professeur. Les personnes désireuses de suivre les cours sont priées de s'inscrire personnellement ou par lettre, au moins huit jours avant l'ouverture du cours, auprès du professeur dont elles voudraient suivre les leçons. Les jours et heures de leçons annoncés au programme pourront être modifiés, le cas échéant, suivant les convenances réciproques du professeur et de ses auditeurs.

A) Côté droit (Pavillon de l'Antiquité).

ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES

L'archéologie funéraire.

M. Jean Capart, conservateur adjoint des Musées royaux.

Vingt leçons. Le jeudi, à 3 heures, à partir du 5 novembre.

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

La céramique grecque, d'après les vases du Musée.

M. Jean De Mot, attaché des Musées royaux.

Vingt leçons. Le jeudi, à 2 heures, à partir du 5 novembre.

M. Franz Cumont ne donnera cours qu'au second semestre.

B) Côté gauche (Musée des plâtres, etc.).

ART DÉCORATIF

La figure hybride.

M. Henry Rousseau, conservateur adjoint des Musées royaux.

Vingt leçons (avec projections). Le jeudi, à 3 heures, à partir du 5 novembre.

BELGIQUE ANCIENNE

I. La Belgique avant l'histoire.
II. La Belgique romaine.
III. La Belgique franque.

Excursions et fouilles.

Baron Alfred de Loë, conservateur des Musées royaux.

Vingt leçons. Le dimanche, à 10 heures, à partir du mois de janvier.

Histoire des arts industriels en Belgique.

(Cours de deux ans.)

I. Orfèvreries, émaux, dinanderies, ferronnerie, verrerie, céramique.
II. Mobilier, sculpture industrielle.
III. Tapisseries et broderies.

Des excursions seront organisées dans le pays.

M. Joseph Destrée, conservateur des Musées royaux.

Vingt leçons. Le dimanche, à 10 heures, à partir du 8 nov.

N. B. — Le programme détaillé des différents cours sera adressé à tous ceux qui en feront la demande au Conservateur en chef.

Le Conservateur en chef,
Eugène VAN OVERLOOP.

montrer la conduite — le galbe.

Ce procédé, qui nous semble un peu naïf, doit cependant donner une sûreté de main qui ne se retrouve justement que chez les Japonais et les Grecs. Ils se sont servis d'ailleurs d'instruments semblables, de pinceaux et non de mine de plomb.

Pour en revenir au dessin des vases grecs, rien ne prouve mieux que c'était une calligraphie que la façon un peu schématique dont sont indiqués, après coup, les détails anatomiques intérieurs. On sent qu'il s'agit de traits appris par cœur. La plupart sont d'ailleurs difficiles à observer en nature. C'est ce qu'a fort bien montré M. J. Berchmans dans un travail qui verra, espérons-le, bientôt le jour.

Il s'agissait avant tout de faire vite et de faire bien, et je ne pense pas que l'art industriel ait, à aucune époque, réalisé des objets à la fois aussi beaux et aussi bien appropriés à leur usage que les vases grecs.

JEAN DE MOT.



UNE IMPORTANTE DONATION D'ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES.

(DON DU BARON E. EMPAIN. *Suite* [1].)

33-34). Deux modèles de sculpteurs, représentant le roi Amenophis IV. (Fig. 10-12.)

On sait, sans qu'il soit nécessaire d'insister longuement sur ce fait, l'étrange figure que constitue dans l'histoire égyptienne, le pharaon Amenophis IV. Sous l'influence de préoccupations religieuses et politiques, dès les premières années de son règne, il manifesta l'intention de rompre avec le culte d'Amon de Thèbes. Le grand dieu égyptien fut délaissé, puis persécuté au bénéfice du dieu Aten, personnifié dans le disque solaire. La capitale, Thèbes, fut abandonnée et remplacée par une nouvelle ville royale fondée à l'endroit que l'on désigne souvent aujourd'hui sous le nom de Tell el Amarna. Il aurait été étrange qu'une telle révolution n'eût pas eu une répercussion importante sur le développement de l'art. Au moment où elle se produisit, l'art était arrivé à un degré de perfectionnement tout à fait remarquable, et il semblait, à la vérité, qu'il aurait fallu peu de chose pour l'émanciper entièrement des attaches avec le passé. Des aspirations naturalistes se traduisent dans les œuvres des meilleurs artistes. Amenophis IV, aidé par quelques individualités dont on connaît les noms, donna libre cours à ces aspirations, et l'on peut dire qu'il produisit, dans sa nouvelle capitale, un mouvement artistique au moins aussi important



(Hauteur $0^{m}15$.) FIG. 11. — MODÈLE DE SCULPTEUR EN CALCAIRE (FACE).

1. Voir *Bulletin des Musées*, n°s 3 (mars), 5 (mai), 6 (juin), 8 (août) et 9 (septembre).

que la revolution politico-religieuse qu'il tentait en même temps. Mais, malheureusement, après un élan sincère, les artistes de Tell el Amarna furent repris et vaincus par la routine. Les figures les plus belles, copiées sans esprit, tournèrent à la caricature, et il ne fallut pas attendre la mort d'Amenophis IV et le retour à Thèbes pour parler d'une décadence de l'art « nouveau ». M. de Bissing a, récemment encore, résumé parfaitement ce mouvement artistique, et il conclut en ces termes : « Dans les limites qui enserraient l'art égyptien depuis des siècles, les artistes de Tell el Amarna ont été les plus audacieux et les plus heureux. Mais comme aucun homme de génie ne réussit à rompre les liens du passé, le naturalisme hardi sombra dans le maniérisme, s'éteignit, et l'art égyptien subit un recul [1]. »

Le peu de durée de cet intéressant épisode de l'art egyptien suffit à lui seul à expliquer la rareté des monuments qui s'y rattachent. Nos musées n'en possédaient encore aucun spécimen. On jugera, par nos figures, de la valeur des deux pièces ici reproduites. Ce sont des modèles de sculpteurs, soit exercices d'atelier, comme on en a retrouvé dans les ruines d'ateliers, soit modèles soignés devant guider la main de l'ouvrier pendant l'exécution des bas-reliefs [2]. Dans le premier, qui est complet, si la figure est achevée avec le soin le plus minutieux, la coiffure est seulement dessinée par grandes masses ; l'uræus, le serpent qui se dresse devant la coiffure, est seulement gravé à la pointe, à la surface de la pierre. Dans le second modèle, malheureusement brisé, le travail de la chevelure est entièrement achevé. Au revers de ce second modèle le sculpteur a étudié, à part, le nez, la bouche et le menton, les sculptant vraisemblablement à grandeur d'exécution. Sur les deux faces on distingue encore des traces des lignes noires et rouges constituant la première esquisse dessinée à la surface du morceau de calcaire.

Est-il nécessaire de faire remarquer toute la finesse, l'élégance des deux figures, où l'on sent la souplesse du ciseau de l'artiste attaquant le calcaire avec une impeccable sûreté ? Les deux morceaux me paraissent appartenir aux débuts de l'art de Tell el Amarna et sont encore à peu près purs des exagérations fatales auxquelles j'ai fait allusion tout à l'heure.

Il n'est pas trop hardi de prétendre qu'ils comptent parmi les meilleurs morceaux de ce genre et que leur entrée dans nos collections égyptiennes constitue un notable enrichissement de nos séries. Leur comparaison avec le fragment de bas-relief de la reine Tiyi, mère d'Amenophis IV, et avec un fragment provenant de la tombe de Cha-em-hat à Thèbes, une des meilleures du règne d'Amenophis III, permettra de saisir nettement le développement de l'art du relief égyptien pendant la période si intéressante des tentatives d'Amenophis IV.

(A suivre.) JEAN CAPART.

FIG. 12. — MODÈLE DE SCULPTEUR EN CALCAIRE (REVERS.)
(Hauteur 0m15.)

1. Fr.-W VON BISSING *Denkmäler ägyptischer Sculptur*. Munich, 1906 et suiv., notice des planches 82 et 83.

2. Voir un modèle analogue dans *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*. (Beiblatt zum *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*), XXIX. Octobre 1907, fig. 6 et 7, p. 10.

PÉLICAN DE BORNIVAL.

L'USAGE des aigles faisant office de lutrin remonte bien haut dans le moyen âge. Il n'entre pas dans nos intentions d'en rechercher et d'en fixer ici l'origine, car cette entreprise nous entraînerait beaucoup trop loin. Il nous suffira de rappeler, en l'occurrence, que l'aigle remplit ce rôle de bonne heure. Témoin cet aigle que Folcuin, abbé de Lobbes, avait fait confectionner sur les ordres de Notger [3]. L'usage en devint fréquent à

3. *Gesta abbatum Lobbiensium* dans Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, *Scriptores*, t. IV, p. 70.

ce point que le mot « aquila » (aigle) devint synonyme de lutrin. On connait en Belgique les aigles de Tongres, dûs à Jehan Josès de Dinant, les aigles de Hal, de diverses églises de Tournai, d'Avelghem, etc.

Le sujet se transmit avec son caractère traditionnel jusque bien avant le XVI[e] siècle. L'oiseau représenté ne possède, à vrai dire, qu'une ressemblance fort lointaine avec l'oiseau que nous connaissons. Et si on compare ces derniers aux spécimens de nos églises, on voit aussitôt que cet animal stylisé dans nos lutrins est tout de convention. La tête en est trop forte, le bec s'apparente trop visiblement à celui du perroquet, et, fait plus curieux, le ventre fuyant devint, sous le crayon de nos artistes du XV[e] siècle, fort rebondi. Cette formule tient, avec des nuances plus ou moins accusées, jusqu'au XVII[e] siècle. Alors, les artistes reviennent à la copie quasi textuelle de la nature et la stylisation ne joue plus qu'un rôle secondaire.

Au type de l'aigle, il est intéressant d'opposer celui du pélican. Si ce symbole de l'amour de Dieu pour les hommes est connu, il est moins aisé, par contre, de donner l'époque de son entrée dans le chœur de nos églises. M. le chanoine Reusens lui assigne le déclin de la période ogivale En Belgique, on peut citer un curieux spécimen en bois qui se trouvait naguère dans l'église de Zammel et figura à l'Exposition rétrospective de Bruxelles, en 1888, organisée au Cinquantenaire à l'occasion du Grand Concours, et qui est devenu, depuis peu d'années, la propriété du Musée du Steen. M. le chanoine Reusens lui assignait le XV[e] siècle, se basant vraisemblablement sur le caractère architectonique du chapiteau de la colonne de support [1]. Quant à l'oiseau, il est de style plutôt médiocre. Après ce spécimen d'un intérêt tout archéologique, nous citerons le lutrin de Saint-Germain, à Tirlemont, qui passe, à juste titre, pour l'un des meilleurs témoignages de la dinanderie belge à la fin du XV[e] ou au début du XVI[e] siècle. La silhouette de l'oiseau symbolique est d'un caractère incomparable, qu'on chercherait en vain dans les aigles-lutrins de la meilleure époque. Une particularité frappe toutefois dans cet oiseau : c'est la disposition des ailes, qui ne s'accrochent pas au corps, mais qui semblent y pénétrer tout droit, presque brutalement. Cette quasi-suppression de toute attache pour les ailes ne choque pas l'observateur, tant il est gagné par la fière beauté de la silhouette de l'oiseau symbolique.



(Musée du Cinquantenaire.) PÉLICAN DU LUTRIN DE BORNIVAL.

Comme très voisin de ce spécimen, pour la conception, nous citerons ce pélican qui sert d'amortissement et de pièce d'enfilade aux fonts de Zutphen (Pays-Bas). Dans ce véritable monument fondu à Malines, en 1527, par Gilles van Eynde, comme nous l'apprend une inscription flamande, on remarquera la même disposition des ailes pénétrant directement dans le corps de l'oiseau. La pièce d'amortissement des fonts de Bois-le-Duc,

1. *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 430.

de 1492, est aussi un pélican. Il convient encore de citer le lutrin-pélican de Chièvres, daté de 1484.

Il est loin du type que nous décrivons, le pélican de Hougaerde, qui tient plutôt de l'oiseau tel qu'on le conçoit généralement. Ajoutez qu'il émerge d'un nid reposant sur une colonnette d'un diamètre un peu étroit [1]. Ce manque de présentation compromet, en quelque sorte, l'effet d'ensemble. Le pélican de Visé qui a paru à l'Art ancien, à Liége, en 1905, rentre dans les données des aigles solidement bâtis, au ventre rebondi comme celui de Saint-Martin, à Hal.

Le pélican de Bouvignes est le plus remarquable de l'époque moderne qui soit conservé en Belgique. Il est d'une silhouette sévère et les moindres détails en sont ciselés avec un soin extrême. Bien qu'il appartienne au début du XVIIe siècle, il se réclame d'une tradition excellente sous le rapport du style et de la facture. En dehors des deux types classiques de l'aigle et du pélican, vient se placer, à la fin du XVe siècle, le griffon d'Andenne. Sa forme exceptionnelle lui a acquis une célébrité qui s'accroît encore du mérite d'une exécution hors ligne.

Après ces considérations, qu'il nous soit permis d'aborder l'étude du lutrin de Bornival.

Le pélican proviendrait peut-être, ainsi que me l'a appris un de mes collègues du prieuré d'Orival, lequel appartenait aux Trinitaires pour la rédemption des captifs.

M. Hanon de Louvet, dans un rapport adressé en septembre 1890 à M. le Gouverneur de la province de Brabant, émet l'opinion que cette œuvre d'art aurait appartenu à l'abbaye cistercienne de Nivelles, sous Ophain, dont la fondation remonte au XVe siècle; il se base pour cela sur cette circonstance que l'église de Bornival, érigée en paroisse vers 1600, a reçu du monastère précité des orgues et une clôture de jubé [2].

Ce pélican, après la suppression du monastère, arriva à l'église de Bornival, on ne sait à la suite de quelles circonstances; il était en tout cas privé, depuis longtemps déjà, de son support original, car il était pourvu d'un pied de l'époque Louis XV. Comme il était relégué depuis plusieurs années dans le presbytère, des membres de la Société archéologique de Nivelles résolurent de s'en emparer au profit de leur petit Musée, et, dans ce but, ils amenèrent à Bornival une charrette attelée d'un cheval vigoureux, en l'absence du curé qu'ils supposaient loin du village. Ils eurent tôt fait d'enlever et de charger le majestueux oiseau sur le véhicule. Ils se croyaient déjà maîtres de leur proie, mais l'éveil avait été donné et, à mi-chemin de Nivelles, ils furent rejoints par le curé, et force leur fut de reconduire au presbytère le pélican tant convoité. Sans usage dans l'église de Bornival, le pélican est devenu depuis, par suite d'un achat en bonne et due forme, la propriété de nos Musées royaux.

Il a environ 0^m^57 d'envergure et 0^m^68 de haut.

L'œuvre est d'excellente facture. A vrai dire, la silhouette n'a pas autant de cachet que celle du lutrin de Tirlemont, mais il est d'une construction peut-être plus harmonieuse, grâce à la disposition des ailes qui se rattachent très naturellement au corps. On remarquera la pièce d'arrêt ou tablette destinée à porter les antiphonaires : elle est encore bien dans le caractère gothique; il ne faudrait pas toutefois en exagérer l'ancienneté. Le corps de l'oiseau est pourvu, à la partie antérieure, de deux tenons auxquels venait se suspendre un autre pupitre. Le lutrin-griffon d'Andenne présente une disposition semblable. Si on tient compte des rapprochements faits précédemment, l'œuvre doit dater de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe siècle. Au surplus, sa parenté de style avec le pélican de Tirlemont et celui des fonts de Zutphen nous autorise à y voir une production de provenance brabançonne.

Jos. DESTRÉE.

1. Voir une reproduction dans l'*Inventaire illustré des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement*. Ce lutrin porte le nom du fondeur louvaniste : *Jan Valdeneer. Me fecit anno 1573*.

2. *Annales de la Société archéologique de Nivelles*.



AVIS.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

Les Musées sont ouverts au public gratuitements, tous les jours à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusqu'à 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier; jusqu'à 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET C^o^, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SÉRIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS N° 11. NOVEMBRE 1908

BULLETIN
DES MUSÉES ROYAUX
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie.)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. — Pour l'Etranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

NOS RECHERCHES ET NOS FOUILLES DURANT LE PREMIER SEMESTRE DE 1907.

FOUILLES DE LA TERRASSE DE LA GROTTE DE LA « PORTE-AIVE », A HOTTON (PROVINCE DE LUXEMBOURG).

La grotte de la *Porte-Aïve* (porte élevée) est située dans le joli vallon de l'Isbelle, à environ 1,100 mètres du confluent de ce ruisseau avec l'Ourthe, sur le versant gauche et à une altitude de 48 mètres au-dessus du thalweg du vallon.

Une magnifique terrasse s'étend devant la grotte dont l'entrée était complètement obstruée par des écroulements successifs de la roche encaissante et par des dépôts meubles descendus du plateau recouvrant (fig. 2).

⁂

Après avoir photographié les lieux *en l'état*, nous avons enlevé, par portion, tout le niveau supérieur de la terrasse, assez nettement délimité par une couche de charbon de bois rencontrée à environ $0^{m}70$ de profondeur (fig. 2).

Ce niveau contenait de nombreux ossements humains, malheureusement très fragmentaires, dispersés pêle-mêle et appartenant à plusieurs individus [1].

S'il est vrai qu'à certains endroits les ossements étaient plus abondants que sur d'autres points, rien ne nous permet cependant d'affirmer que ceux-ci y avaient été déposés *en paquets*. Nous n'avons pas observé non plus, d'une façon positive, le dépôt intentionnel de pierres sur les restes humains.

Aux ossements étaient mêlés quelques objets provenant des mobiliers funéraires : une canine de renard percée à la racine d'un trou de suspension (fig. 3, n° 1) ; une pointe de flèche à gros pédoncule et à ailerons peu accusés (n° 2) ; un grattoir très plat et très mince (n° 3) ; une pointe de flèche triangulaire à pédoncule (n° 4) ; un fragment de gaine de hache en bois de cerf (n° 5) ; une hachette polie (n° 6) ; une pointe de flèche triangulaire à pédoncule et à barbelure (n° 7) ; une pointe de flèche à gros pédoncule et à ailerons peu développés (n° 9) ; un grattoir allongé, double (n° 8) ; une ébauche de pointe de flèche faite d'un éclat de hache polie ; des lames et des éclats divers et des fragments de poteries. Les silex étaient, pour la plupart, fortement patinés en blanc.

Il s'y trouvait également des ossements d'animaux représentant sans doute les restes des repas funéraires.

Le tout était disséminé dans le plus grand désordre.

Nous avions donc affaire à un ossuaire néolithique remanié encore à diverses époques et notamment dans ces dernières années [2].

1. A remarquer qu'il ne s'agit pas ici de squelettes complets, mais seulement de parties de squelettes, comme il arrive dans tous les *ossuaires* néolithiques.

2. Des amateurs, nous a-t-on dit, y auraient fait, voilà neuf ou dix ans, quelques fouilles sommaires et le terrain aurait été mis en culture au moins à deux reprises différentes.



FIG. 1. — HOTTON. VUE DE L'OPPIDUM DU TÎ-CHÂTEAU, CÔTÉ SUD.

Un puits de 5m80 de profondeur, creusé ensuite à l'entrée de la grotte, n'a point révélé l'existence d'un niveau archéologique plus ancien. Le niveau néolithique reposait là sur un éboulis de roches absolument stérile de 5m80 d'épaisseur constatée. Etant donné ce résultat négatif et en présence des difficultés et du danger qu'il y avait à continuer le travail, nous n'avons pas osé pousser davantage nos recherches en profondeur.

⁂

La grotte de la *Porte-Aïve* appartient à M. A. Moureaux, instituteur à Hotton, qui nous a autorisé fort gracieusement à y faire des fouilles. Nous sommes heureux d'avoir ici l'occasion de lui en exprimer à nouveau toute notre gratitude.

ETUDE DE L'OPPIDUM DU « TÎ-CHÂTEAU », A HOTTON (PROVINCE DE LUXEMBOURG).

Nous connaissons en Belgique une trentaine d'*oppidums*. Ce sont, comme partout, des promontoires escarpés situés au point de jonction de deux vallées ou dans une boucle de cours d'eau. Ils sont défendus du côté du plateau par un ou deux remparts avec fossé. Toutes les autres parties faibles étaient généralement pourvues de retranchements.

Ce sont parfois aussi des pitons isolés.

On leur donne communément les noms de *Châtelet, Castelet, Castillon, Cheslé, Cheslin, Chession, Chestai,* etc.

Presque tous ces emplacements étaient déjà fréquentés, ou même occupés, à l'époque néolithique, *mais ils n'ont été fortifiés qu'à l'époque du fer ou plus tard.*

Beaucoup servaient encore de refuge temporaire à nos populations romanisées, lors des premières invasions barbares.

⁂

Le *Tî-Château* ou *Chit-Chestai,* à 850 mètres à l'Est de Hotton, offre un excellent spécimen d'*oppidum* sis au point de jonction de deux vallées.

C'est un promontoire rocheux très élevé, en forme de presqu'île, dont l'isthme et toutes les parties faibles ont été pourvus de retranchements. Du côté Sud sont des rochers à pic qui baignent dans l'Ourthe (fig. 1 et 4).

Il s'étend sur une longueur d'environ 250 mètres et sa plus grande largeur atteint 100 mètres. Il se termine à l'Ouest par une sorte d'éperon et son altitude moyenne au-dessus de la rivière est de 55 mètres. A l'Est, se voient deux retranchements parallèles formés de pierres accumulées, dont le plus important, A, possède encore une hauteur moyenne de 1m80.



Hotton. — Grotte de la "Porte-Aïve". — Coupe de la grotte et de la terrasse.

Les labours, au pied de l'oppidum du côté Nord-Ouest, sont farcis de débris romains (fragments de *tegulœ* et d'*imbrices,* morceaux de poteries, etc.) dénotant, sur ce point, l'existence d'anciennes habitations.

D'autre part, une tranchée creusée là récemment, pour le passage du vicinal Hotton-Herezée, a amené la découverte de quelques armes franques (framées et francisques) rencontrées, paraît-il, non dans des sépultures, mais disséminées dans le sol et comme *abandonnées sur place.*

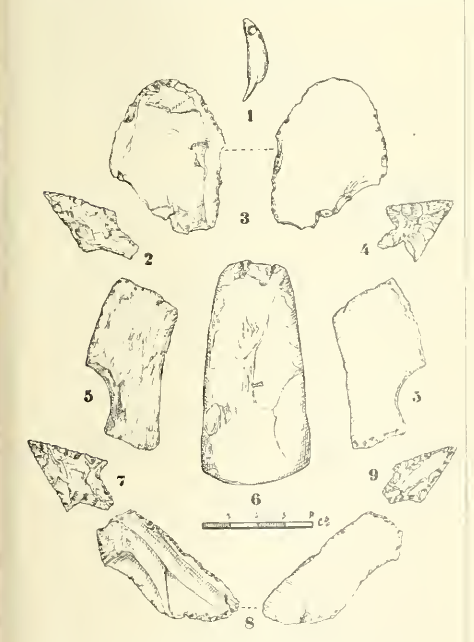


FIG. 3. — HOTTON. GROTTE DE LA « PORTE-AÏVE ». OBJETS PROVENANT DES MOBILIERS FUNÉRAIRES.

⁂

Les fouilles faites à l'intérieur de l'enceinte, notamment aux points I et II, ont fourni des silex taillés, un très gros morceau de meule primitive en poudingue, des fragments de poterie excessivement grossière, des débris de *tegulœ* et d'*imbrices,* des morceaux de poteries faites au tour, des clous en fer, des morceaux de pavement en mortier, des fragments d'ardoise et de verre et de menus morceaux de bronze.

⁂

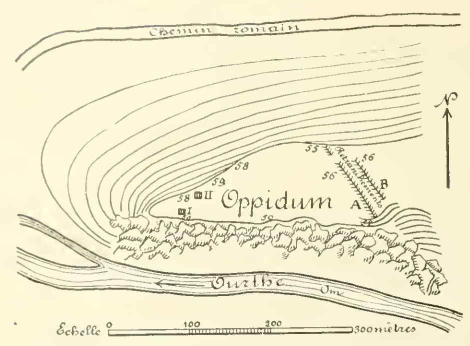
Le *Ti-Château* aurait donc été, à l'origine, une station néolithique. Fortifié *plus tard,* il aurait servi de lieu de refuge temporaire à la population qui habitait la plaine, au pied même du rocher, lors des premières incursions des Francs.

L'oppidum de Hotton a été très soigneusement relevé par M. E. Rahir, qui se propose d'en exécuter la maquette au 1/300e.

ETUDE DU « CHESLÉ » DE BÉRISMÉNIL (PROVINCE DE LUXEMBOURG).

Alors que le *Ti-Château* de Hotton nous offre un excellent spécimen d'oppidum situé au point de jonction de deux vallées, le *Cheslé,* à 2,000 mètres au Sud-Sud-Ouest de Bérisménil, peut être cité, lui, comme type d'oppidum enserré dans une boucle de cours d'eau.

C'est un promontoire rocheux très élevé et très escarpé par place, qui se détache d'une haute colline et que baigne l'Ourthe de trois côtés (fig. 5). Le sommet présente une surface d'une étendue de

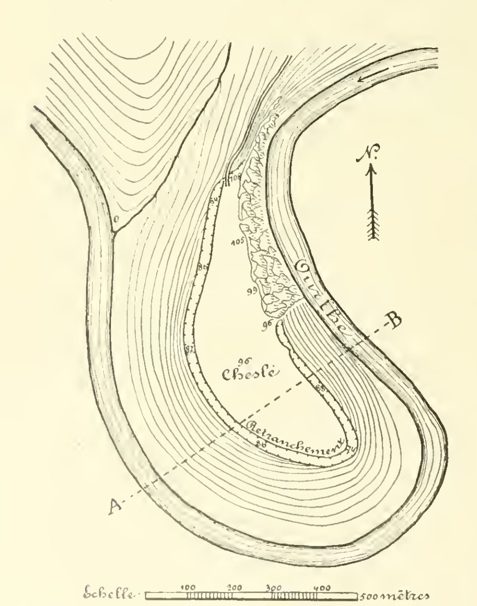


Relevé de l'oppidum du "Ti-Château", à Hotton.

FIG. 4.

120 ares. La partie exposée à l'Est, qui est très abrupte et hérissée de rochers, s'appelle le *Macarday*, c'est-à-dire la muraille, le côté Sud, le *Cul de la Fârnire*, et le côté Ouest, la *Haie des Sarrasins* ou des *Païens*.

Enfin, dans le bas, à quelques mètres au-dessus



Plan de l'oppidum de Bérisménil.

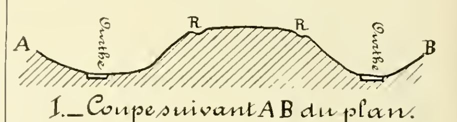
FIG. 5.

du niveau de la rivière, est la *Fontaine des Sarrasins* [1].

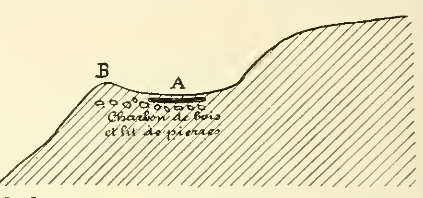
L'isthme est particulièrement étroit.

On raconte qu'il existe un puits vers le centre de la place. « Un trésor y est caché au fond, cependant il vient en haut tous les ans, le jour de Noël, au moment de l'élévation de la messe de minuit ; mais il est gardé par un génie infernal qui ne cédera son dépôt qu'à la double condition qu'on lui offrira une poule noire et qu'on ne proférera pas une parole.

» Il arriva que trois solides paysans de Bérisménil vinrent pour prendre le trésor. Ils avaient fait l'offrande obligée et déjà ils tenaient par ses anses le grand coffre qui le renferme, lorsqu'un impru-



I. — Coupe suivant A B du plan.



II. — Coupe passant par un retranchement et montrant l'emplacement des foyers avec charbon de bois.

Oppidum de Bérisménil. — Coupes.

FIG. 6.

dent lâcha ces paroles fatales : *Nous le tenons !* Soudain, le coffre se transforma en une énorme bête gluante dont les yeux, démesurément grands, lançaient des éclairs qui pulvérisèrent nos trois bonhommes [2]. »

Le fait que le terrain est parsemé de fragments de schiste rouge ressemblant à s'y méprendre à des

1. *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 1867, t. V, pp. 270 et suiv.

2. *Guide de Laroche, Notice sur les curiosités des environs* (sans nom d'auteur). Laroche, imprimerie de J. Bellot-Piette, libraire-éditeur, 1881, p. 43.

morceaux de poterie ancienne a accrédité cette autre légende qu'on peut y recueillir, en abondance, des débris de poteries romaines.

Le *Cheslé*, naturellement défendu du côté Est par une ligne de rochers à peu près inaccessibles, est pourvu, sur tout le reste de son pourtour, d'une levée de terre de plus de 20 mètres de largeur.

Des tranchées de recherche pratiquées sur un grand nombre de points en la dépression qui règne au pied du retranchement, à l'intérieur, ont révélé la présence, un peu partout, de charbon de bois en couche plus ou moins épaisse et plus ou moins noire, surmontant un lit de pierres assez irrégulier, à la vérité, mais manifestement intentionnel (fig. 6, coupe II, lit. A).

Des coupes faites sur le rebord du retranchement ont montré le lit de pierres passant *sous* celui-ci, mais, là, sans l'accompagnement du charbon de bois (fig. 6, coupe II, lit B).

Nulle part la couche de charbon de bois ne renfermait le moindre débris susceptible de fournir une indication quelconque sur les importants foyers dont elle provenait. Rien non plus n'a été recueilli à la surface du sol. Il est, dès lors bien difficile d'émettre ne fût-ce qu'une opinion sur l'âge de l'oppidum de Bérisménil et force nous est de réserver la question.

(A suivre.) Bon ALFRED DE LOË.



AU MUSÉE DU CONSERVATOIRE.

LES journaux ont annoncé récemment l'important accroissement dont le Musée du Conservatoire, déjà si riche, venait de bénéficier, grâce à la munificence de M. Louis Cavens qui a acquis, pour l'offrir au musée, la collection d'instruments de musique néerlandais, délaissée par feu César Snoeck, de Gand. Voici dans quelles circonstances s'est produit cet heureux événement.

Tous les archéologues ont entendu parler de la collection d'instruments de musique anciens formée naguère par César Snoeck. Abstraction faite de la collection non moins célèbre de M. Paul de Wit, à Leipzig (acquise récemment par un riche dilettante de Cologne, pour être offerte au conservatoire de cette ville), celle de Snoeck était la plus importante qui eût été réunie par un particulier. Mais elle ne pouvait être comparée à celle fondée, il y a trente-cinq ans, au Conservatoire de Bruxelles, par M. Victor Mahillon, conservateur de la dite collection, laquelle a pris aujourd'hui, grâce à son dévouement et à ses soins, un si admirable développement. Snoeck décédé, sa collection fut offerte en vente au musée du conservatoire. Mais un grand nombre de pièces y eussent fait double emploi; l'offre fut déclinée, et la collection alla grossir celle de la *Hochschule für Musik* de Berlin, payée, dit-on, par l'empereur Guillaume II sur sa cassette particulière.

La collection d'instruments qui vient d'entrer au Musée du Conservatoire de Bruxelles, et dont l'existence était généralement ignorée des archéologues, était indépendante de celle qui précède. Moins importante que cette dernière, elle offrait pour nous un intérêt beaucoup plus considérable, en ce sens qu'elle était composée uniquement d'instruments fabriqués dans les anciennes provinces belges, et constituait donc une véritable histoire de la facture instrumentale dans notre pays depuis le XVIe siècle [1]. On juge combien il eût été regrettable de laisser émigrer ou se disperser cette collection précieuse, non seulement par la valeur individuelle des pièces qui la composent, mais encore et surtout par leur réunion en un ensemble que jamais plus, à aucun prix, il n'eût été possible de reconstituer.

Celle-là aussi fut offerte en vente au Musée du Conservatoire, et M. Mahillon, — faut-il le dire ? — ne demandait qu'à l'acquérir. Mais où trouver les fonds ? M. Mahillon chercha, sollicita... Il commençait à désespérer, quand le mécène espéré se trouva enfin dans la personne de M. Louis Cavens, le bienfaiteur habituel, accrédité de nos musées, qui vient d'acquérir, pour l'offrir à celui du conservatoire, la collection nationale de Snoeck.

Il ne serait pas possible d'énumérer, dans une simple note, les richesses contenues dans cet ensemble de 437 pièces d'époques différentes, représentant toutes les branches de la facture instrumentale [2]. La collection des instruments à clavier notamment est du plus grand intérêt. On y rencontre les noms les plus en vue de l'ancienne facture anversoise des clavecins, Ruckers, Grauwels, Britsen [3], comme aussi ceux des fondateurs

1. Aucun ouvrage n'a malheureusement été publié sur cette branche de l'industrie nationale, dans laquelle les Belges ont déployé une activité considérable. Nous avons publié quelques articles sur ce sujet dans le *Guide musical* de 1905, n°s 44 à 48.

2. Nous espérons publier, dans un prochain numéro, une reproduction photographique de quelques-unes d'entre elles.

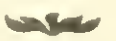
3. On sait qu'Anvers fut, au XVIe siècle, le principal centre de la fabrication des clavecins dans les pays de l'Europe centrale et septentrionale. Les facteurs anversois de ces instruments, affiliés à la gilde de Saint-Luc,

de notre industrie nationale de pianos, Ermel, Lichtenthal, Louis Fétis de Mons ; des orgues d'appartement, une charmante *bebel-orgel* (orgue en forme de livre)... Plus précieuse encore est la collection des instruments à archet ; violons, altos, violoncelles, signés Willems de Gand, de Comble de Tournai (un élève de Stradivari), Snoeck, Boussu, Borlon de Bruxelles, Matthys Hofmans d'Anvers, qui attestent les qualités de notre lutherie ancienne, trop peu connue et estimée. La collection la plus nombreuse est nécessairement celle des instruments à vent : clarinettes, hautbois, flûtes, bassons, cors, trompettes, ophicléides, bassons russes, serpents, trombones et buccins, parmi lesquels on remarque les noms de Dupré à Tournai et de Tuerlinckx à Malines (deux des plus importants facteurs d'instruments à vent de l'ancien royaume des Pays Bas), de Raingo à Mons, de Rottenburgh, C. Mahillon, C. Sax à Bruxelles. Nous passons sous silence les particularités et curiosités organologiques de tous genres, non admises dans la pratique régulière de l'orchestre ou de la musique de chambre, carillons, sonnailles (parmi lesquelles de belles sonnettes flamandes anciennes), mélophones, serinettes, ainsi que les vieux instruments populaires, *rommelpot, hommel, noordsche balk,* etc.

Tous ceux qui ont visité le Musée du Conservatoire de Bruxelles savent l'encombrement qui règne dans l'immeuble du n° 11 de la rue aux Laines. Y ajouter la collection Snoeck, il n'y fallait pas songer. Celle-ci a donc été rangée (disons plutôt : serrée) dans trois chambres du n° 7 de la même rue, où s'entassait déjà le trop-plein du musée. Ce dernier immeuble est fermé au public, faute d'un personnel suffisant pour assurer une surveillance efficace des deux bâtiments à la fois. Mais on conduira aux « salles Louis Cavens » tous les visiteurs qui exprimeront le désir de les visiter.

Ernest Closson
Conservateur adjoint au musée du Conservatoire.

dont ils formaient une section spéciale, jouissaient d'une réputation considérable et exportaient leurs instruments dans tous les pays. Cette prospérité s'éteignit peu à peu au XVIIe siècle, avec la prospérité générale du commerce et de l'industrie anversoises, à la suite des guerres de religion et de la désastreuse paix de Munster, qui fermait l'Escaut.



DONS.

Musées du Cinquantenaire. Nous avons reçu pour nos collections :

De M. Charles Cardon, une gravure représentant l'aiguière dite de Charles Ier, exécutée par Jacobus Neffs (Musée Teyler, à Harlem).

De M. Franz Cumont, une très jolie série de neuf types caractéristiques d'armes et d'outils de pierre du Danemark.

De M. P. De Bremaeker, une mâchoire inférieure humaine provenant d'un banc de tourbe mis à nu sur la plage de Heyst.

De Mme la douairière Arthur Merghelynck, un bracelet rond, simple anneau fermé et d'une seule pièce, en lignite, trouvé en 1876, à Steenkerke, près de Furnes, dans la tourbe, à côté d'une urne en terre contenant des débris d'ossements humains calcinés.

M. J. Borgerhoff, actuellement directeur de l'école moyenne de Boom a bien voulu, de concert avec son éditeur, M. Nels, nous faire don d'un ouvrage dont il est l'auteur et qu'il a modestement intitule : *Guide du Collectionneur de Cartes postales.* L'ouvrage est constitué par deux albums renfermant environ cinq cents cartes postales représentant des tableaux des XVe, XVIe et XVIIe siècles, œuvres de peintres de toutes les écoles, appartenant à trois cent quatre-vingt-trois maîtres différents. Les cartes sont classées par écoles, avec intercalation, aux endroits appropriés, de courtes notices annonçant chaque fois la matière qui va suivre. Une table générale, placée en tête de l'ouvrage, indique pour chaque artiste le temps où il vivait.

Le travail de M. Borgerhoff est une œuvre ingénieuse, exécutée avec beaucoup de conscience et de soin, et témoignant des aptitudes pédagogiques qui ont assuré à l'auteur le rang distingué qu'il occupe dans l'enseignement.

« Si nous pouvons, conclut M. Borgerhoff dans sa préface, contribuer à éveiller le sentiment du beau, à faire aimer les œuvres des maîtres, à montrer à notre jeunesse le chemin des Musées, nous nous estimerons amplement récompensé. »

Ce langage est trop noble pour n'être pas encouragé. Aussi convions-nous nos lecteurs à venir juger par eux-mêmes de l'ouvrage dont nous parlons. Il se trouve à leur disposition dans notre Service des Documents graphiques (au fond de la salle des Plâtres).

Musée de la Porte de Hal :

Sur la proposition de M. le Procureur général près la Cour d'appel de Bruxelles, M. le Ministre

de la Justice vient de nous faire remettre, pour compléter notre collection d'armes, de fers de justice et d'instruments de torture, les objets suivants, provenant des archives du parquet de la Cour d'appel de Bruxelles :

1° Le couperet avec lequel, sous l'empire du Code pénal de 1810, on tranchait le poignet aux parricides ;

2° Huit marques pour marquer les criminels, portant respectivement les lettres et chiffres suivants : T. 9, T.P.F$_{9}$, R, T$_{9}$P, T$_{9}$F, T$_{9}$P, F. 9, F. 26;

3° Une boite en métal à deux compartiments, dont l'un contient un pinceau et un corps gras ;

4° Deux petites poires à poudre en corne, contenant un peu de poudre ;

5° Une ancienne chemise rouge que revêtait le bourreau ;

6° Trois collets, dont un en peau et deux en toile lie de vin, ayant servi lors des exécutions ;

7° Des poucettes à pression en fer ;

8° Des entraves en cuir ;

9° Trente-cinq entraves en forte corde ;

10° Un lot : corde à contrepoids, boulons, etc., d'anciens bois de justice, des cadenas, clefs, etc.

A ces objets est joint un document imprimé, à la date du 2 fructidor an X de la République et relatif à la peine de la marque. Ce document, fort intéressant, mérite d'être reproduit ici, parce qu'il fournit des renseignements précis et curieux sur la dimension que devaient avoir les fers pour la marque et sur la façon d'appliquer celle-ci.

Voici ce document :

BUREAU CRIMINEL.	Paris, le 2 fructidor an X de la République
N° 3062. D. 5.	une et indivisible.
Dimension des fers pour la marque, etc.	

Le Ministre de la Justice,

Aux Commissaires du Gouvernement près les Tribunaux criminels.

La loi du 23 floréal dernier, Citoyens, ayant rétabli la marque à l'égard des condamnés pour faux ou pour récidive, il est nécessaire de fixer les dimensions des fers, pour qu'elles soient uniformes dans toute la République.

Cette marque doit être ineffaçable, l'intérêt de la société l'exige impérieusement, et l'humanité prescrit aussi de prévenir les accidents qui pourraient résulter d'une brûlure trop profonde ou trop étendue.

Le Gouvernement, après avoir consulté les Chirurgiens ordinaires des prisons de Paris, a pensé que, pour donner à la forme des lettres les dimensions convenables, la marque des fers doit avoir 2 centimètres $\frac{7070}{10000}$ de centimètre [1 pouce] de long sur 4 millimètres $\frac{5117}{10000}$ de millimètre [2 lignes] de large. Il est nécessaire que chaque tribunal y joigne un numéro de petite dimension qui désigne le département, conformément au tableau ci-joint.

Pour obvier aux accidents, le fer doit être appliqué très chaud, sans être rouge ; et pour guérir le plus tôt possible la brûlure, et conserver l'empreinte, il convient, immédiatement après l'exécution, d'enduire un ballon d'imprimeur d'une pommade composée de graisse recuite et de poudre à canon pulvérisée, et de l'appliquer sur la blessure. Ce moyen doit avoir le double avantage de calmer la douleur et de laisser une impression colorée dans le tissu cellulaire de la peau.

Je vous charge, en conséquence, de faire faire les fers destinés à l'usage de la marque, conformément aux proportions ci-dessus désignées, et de veiller à ce que l'application en soit faite d'après le mode et avec les précautions que je viens d'indiquer.

Je vous salue,

ABRIAL.

Suivent un modèle approximatif des lettres devant figurer sur les fers et le tableau des numéros ou caractères qui doivent servir à désigner chaque département. Dans ce tableau nous relevons quelques numéros plus particulièrement intéressants à notre point de vue, parce qu'ils désignaient des parties de notre pays incorporé au territoire de la République ; ce sont : 26 *(Dyle)*, 27 *(Escaut)*, 41 *(Jemmapes)*, 53 *(Lys)*, 61 *(Meuse Inférieure)*, 66 *(Deux-Nèthes)*, 71 *(Ourthe)*, 82 *(Sambre-et-Meuse)*.

Tous ces objets ont pris place au rez-de-chaussée de la Porte de Hal, à côté de nos autres armes de justice [1] et instruments de torture. Parmi ces pièces figuraient déjà, notamment, huit marques pour marquer les criminels, un couperet de guillotine et une hache qui servait à trancher le poignet des parricides avant leur décapitation. Ces objets ont servi naguère à l'exécution des arrêts criminels dans la province de Namur.

G. MACOIR.



AVIS.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande,

1 Les glaives de justice seuls figurent dans les collections du premier étage (série XIV, n°s 1 à 5).

par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

Liste des membres admis par le Conseil d'administration, dans sa séance de novembre :

Membre effectif :

M. Oscar Fanchamps, industriel à Verviers.

Membres associés :

MM. Boucneau, marbrier, rue de la Victoire ;
Ch. Didisheim, avocat, 41, rue de l'Association ;
L. Exsteens, antiquaire, 21, rue de Loxum ;
Capitaine Havenith, du régiment des Carabiniers, 2, place Quetelet ;
Capitaine commandant Doutrepont, du régiment des Carabiniers, avenue de l'Armée, 16 ;
Lieutenant Van Tilt, du régiment des Carabiniers, rue du Cardinal, 50.

INFORMATION.

L'assemblée générale annuelle de la Société aura lieu le samedi 12 décembre, à 2 heures, aux Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, rue de la Régence.

DON

M. Louis de Buggenoms, de Liége, a, par l'entremise de la Société des Amis des Musées, offert à la Division de l'Antiquité du Musée du Cinquantenaire, des fragments de décoration architecturale en terre cuite, d'un grand intérêt.

Ces objets proviennent de Civita Castellana (l'antique Falerii) en Etrurie, et sont des spécimens curieux de l'art iono-étrusque, qui, étant donné la rareté des monuments ioniens, acquièrent une précieuse valeur artistique. Nous consacrerons dans un des prochains numéros du *Bulletin*, un article à ces objets et aux pièces similaires que nous possédons déjà ; aussi nous bornerons-nous, aujourd'hui, à les signaler brièvement :

1. Fragment d'une tête barbue en terre cuite polychrome, provenant sans doute d'une statue de divinité, vraisemblablement Jupiter.

La tête complète devait mesurer environ 0m20 de haut. Style du IVe-IIIe siècle av. J.-C.

2. Antéfixe en terre cuite polychrome ornée d'une tête de silène ; style iono-étrusque ; hauteur : 0m26. Provient de la décoration de la corniche d'un édifice. Fin du VIe ou début du Ve siècle av. J.-C.

3. Fragment d'antéfixe en terre cuite polychrome en forme de groupe : un silène enlève sur son dos une femme vêtue d'une tunique rouge ; sujet familier à l'art ionien ; hauteur : 0m23 ; largeur : 0m22.

4. Fragment d'une antéfixe représentant une tête de silène, grandeur naturelle. Malgré sa mutilation, ce fragment est un spécimen des plus intéressants.

M. de Buggenoms, qui est membre de la Société des Amis des Musées, avait contribué naguère à l'acquisition d'un beau dessus de porte de tombeau, qui se trouve dans la section égyptienne du Musée.

Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat, secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

Les Musées sont ouverts au public gratuitement, tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusque 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusque 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cº, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.

2e SERIE. 1re ANNÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS Nº 12. DÉCEMBRE 1908

BULLETIN

DES MUSÉES ROYAUX

DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS

(Antiquités, Industries d'Art, Art monumental et décoratif, Armes et Armures, Ethnographie.)

A BRUXELLES

Ce Bulletin sert d'organe à la Société des Amis des Musées royaux de l'État, à Bruxelles.
Il est distribué gratuitement aux Membres de la Société.

ABONNEMENTS :

Pour la Belgique . . 5 francs. Pour l'Étranger . . 6 fr. 50 — Le numéro . . 50 centimes.

NOS RECHERCHES ET NOS FOUILLES DURANT LE PREMIER SEMESTRE DE 1907 [1] *(Fin.)*

EXPLORATION DES « MARCHETS » DU FRANC-BOIS, A FAGNOLLE (PROVINCE DE NAMUR).

A la fin de décembre 1906, M. Emile Debaille, commis des télégraphes, à Charleroi, avait l'obligeance de nous avertir que deux personnes de Mariembourg, en déblayant un tas de pierres dans le *Franc-Bois*, à Fagnolle, y avaient découvert des os humains et des débris de poterie grossière. M. Rahir s'étant rendu immédiatement sur place, accompagné de M. Debaille, constata qu'il s'agissait bien là d'un marchet à inhumation qui était le deuxième d'un groupe de quatre, alignés Sud-Nord.

S. A. S. le prince Ernest de Ligne, propriétaire du Franc-Bois, ayant accédé bien volontiers au désir que nous lui avions exprimé de pouvoir explorer les marchets de Fagnolle, nous nous sommes mis à l'œuvre dès le commencement d'avril.

⁂

Le groupe des quatre marchets, avons-nous dit, forme une ligne régulière S.-N., le nº 4, seul, reporté vers l'Est, s'en écarte un peu. On constate aussi qu'ils se trouvent à peu près à égale distance les uns des autres.

1. Voir *Bulletin*, p 89.

Le nº 1, à l'altitude de 68 mètres [2], a été construit sur le versant d'un petit promontoire qui se détache du plateau supérieur et s'avance vers le Sud.

Le nº 2, à l'altitude de 74 mètres, occupe le rebord du dit promontoire.

Le nº 3, à une altitude égale à celle du précédent, se trouve sur le promontoire même.

Le nº 4, enfin, à l'altitude de 77 mètres, est situé au point culminant du promontoire.

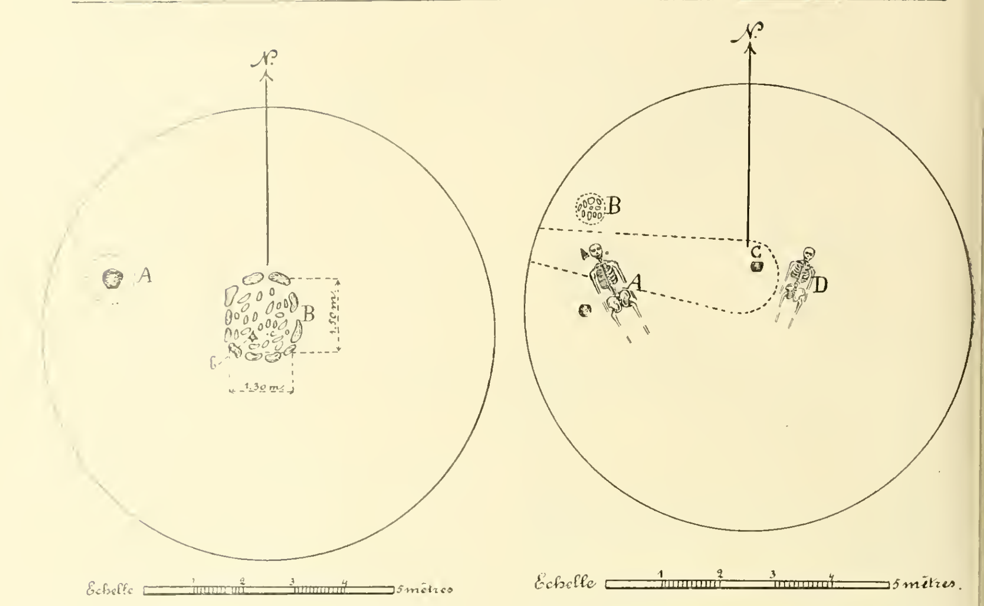
FOUILLES. — MARCHET Nº 1.

Son diamètre était de 9 mètres et sa hauteur primitive, difficile à déterminer exactement à cause des déformations résultant des travaux d'assouchement, devait être d'environ 0m80.

A peu près au centre du marchet et au niveau du sol, gisaient des fragments d'ossements humains en très mauvais état. Ils ne présentaient aucune trace d'incinération et paraissaient avoir été déposés *en paquet*, comme dans les grottes, occupant une surface plutôt elliptique dont le grand axe mesurait 1m50 et le petit 1m30. Cet emplacement était entouré de grosses pierres mises là intentionnellement (fig. 7).

Les débris humains étaient accompagnés d'une jolie petite pointe de flèche en silex, de forme triangulaire, à pédoncule et à tranchants légèrement crénelés Celle-ci avait la pointe tournée

2. A noter que les altitudes sont toujours prises par rapport au ruisseau qui coule au pied du versant (le ruisseau de Fagnolle), lequel est donc considéré comme 0.



Fagnolle-Franc-Bois.-Marchet n° 1
Plan.

FIG. 7.

Fagnolle-Franc-Bois.-Marchet n° 2.
Plan.

FIG. 8.

vers le Nord, du moins est-ce ainsi que nous l'avons trouvée.

Nous avons constaté, en A, l'intrusion postérieure d'un très grand vase belgo-romain en terre assez grossière, fait sans l'aide du tour, et mesurant 0^{m}32 de hauteur, 1^{m}15 de circonférence maxima et 0^{m}27 de diamètre d'ouverture. Ce vase, trouvé brisé en plus de 250 morceaux et dont la reconstitution fait honneur à notre habile préparateur Bauwin, ne paraît pas avoir contenu quoi que ce soit lors de son enfouissement dans le marchet et nous avouons ignorer complètement la nature et la signification de ce dépôt parasite.

Ajoutons qu'en dehors du marchet, côté Nord, étaient les restes d'un foyer contenant de nombreux fragments de poteries analogues au vase dont il vient d'être parlé.

Marchet n° 2.

Il mesurait 8 mètres de diamètre et 0^{m}90 de hauteur et était distant du premier d'environ 60 mètres. Il avait été partiellement fouillé par deux habitants de Mariembourg. La tranchée qu'ils y pratiquèrent alors est indiquée par un pointillé (fig. 8). C'est cette tranchée qui amena, en C, la découverte des débris de poterie grossière qui nous furent obligeamment remis par M. Debaille et au moyen desquels nous pûmes aisément reconstituer un récipient de forme rudimentaire, mesurant 0^{m}087 de hauteur, 0^{m}410 de circonférence maxima et 0^{m}113 de diamètre d'ouverture fait sans l'aide du tour. Ce vase, dont la pâte renferme d'innombrables fragments de spath calcaire, est incontestablement néolithique. Il nous a été donné, en outre, de faire d'importantes constatations en déblayant complètement ce marchet. Au niveau du sol, vers le bord ouest, gisait un squelette de grande taille et à l'ossature puissante, les pieds placés vers le Sud-Sud-Est (fig. 8, lit. A). A droite du crâne, la pointe dirigée vers le Nord-Ouest, était une jolie flèche en silex, à ailerons arqués, type des dolmens, et à l'emplacement des vertèbres cervicales, une petite perle d'ambre rouge. A la hauteur de la région sacrée, et à 0^{m}30 à droite du squelette, étaient les débris d'un deuxième vase assez différent de celui dont nous avons parlé déjà, mais appartenant cependant à la même époque. Nous n'avons remarqué aucune disposition spéciale de pierres autour du squelette.

L'ambre brut et taillé est extrêmement abondant en Scandinavie à l'époque des sépultures à galerie et il s'est très anciennement disséminé. Il apparait en France à la fin du néolithique, mais il y est relativement rare. Quant à notre pays, nous pensons que c'est la première fois qu'on y constate, dans un milieu néolithique, la présence de l'ambre. Il est intéressant de rappeler ici que, dans la province de Hainaut, à Leval-Trahegnies, on rencontre l'ambre en assez grande quantité, mais aussi à quelque profondeur, dans le *Montien* et le *Landenien supérieurs*. Il n'est guère probable, cependant, que nos populations néolithiques aient connu et exploité ces gisements.

Nous avons rencontré ensuite, au point *B*, les ossements d'un enfant, déposés en tas au niveau du sol, sans entourage de pierres, mais accompagnés de vestiges de charbon de bois. Quelques fragments provenant des os des membres laissaient voir des traces d'incinération. On semble donc être ici en présence d'une sépulture parasite.

Poursuivant le déblayement du marchet, nous avons découvert enfin, en D, une troisième sépulture représentée par un squelette d'adolescent reposant sur le sol primitif, les pieds au Sud-Sud-Ouest.

Le sujet inhumé à cet endroit était sans doute le propriétaire du vase rencontré en C, par nos prédécesseurs.

Marchet n° 3.

La distance qui le sépare du marchet n° 2 peut être évaluée à 80 mètres. Son diamètre était de 9 mètres et sa hauteur, au centre, de 0m80.

Nous y avons découvert deux squelettes d'adultes gisant presque côte à côte, les pieds au Nord (fig. 9).

Sépulture A. — Squelette de forte taille étendu au niveau du sol dans un encadrement de grosses pierres.

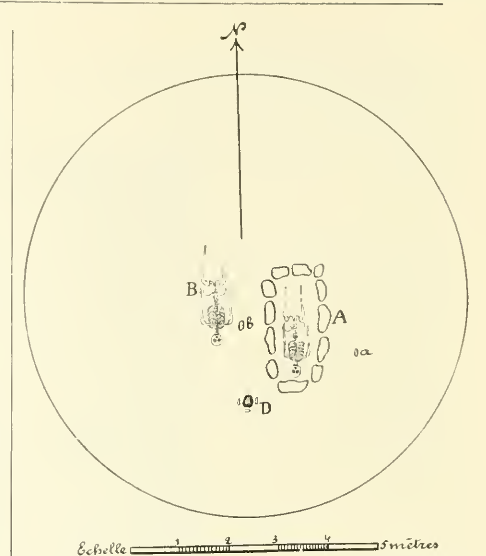
En dehors, en *a*, un morceau de silex paraissant avoir subi l'action du feu.

Sépulture B. — Squelette de grande taille également, et reposant, comme le premier, sur le sol primitif. A hauteur de l'épaule droite, en *b*, éclat de silex très tranchant d'un côté.

Dépôt D. — Composé de fragments de poterie très grossière accompagnés de trois petites lames de silex. Ces quelques objets constituaient assez vraisemblablement le mobilier de la tombe A.

Marchet n° 4.

Ce dernier est situé à 90 mètres du n° 3. Son diamètre était de 11 mètres et sa hauteur, au centre, atteignait 1m10.



Fagnolle_Franc-Bois_Marchet n° 3.
Plan.

FIG. 9.

Nous y avons constaté la présence d'une sépulture par incinération et de deux foyers ou *ustrinums*.

Sépulture A — Restes incinérés d'un sujet adulte déposés au niveau du sol et couvrant une surface à peu près circulaire d'environ 0m80 de diamètre. Quelques rares charbons de bois parmi les ossements.

Foyer B. — De forme presque circulaire et mesurant 1 mètre de diamètre. Il était nettement caractérisé par une grande quantité de cendres de bois répandues à la surface du sol et mélangées d'ossements d'animaux non brûlés (restes de repas) et de quelques rares fragments d'os humains calcinés.

Foyer C — S'étendait sur une surface occupant à peu près le tiers du marchet et était constitué, comme le précédent, de cendres de bois mélangées d'ossements d'animaux non brûlés et de parcelles d'os humains calcinés; le tout beaucoup plus clairsemé qu'en B. Nous y avons recueilli deux fragments de poterie grossière.

⁂

Il résulte des constatations faites à Fagnolle que l'antiquité des marchets, que nous estimions

d'abord ne pas devoir aller au delà de la première époque du fer, ou époque Hallstattienne, est beaucoup plus considérable que nous ne le supposions, puisque nous avons maintenant la preuve évidente que certains de ces monuments, tels les n[os] 1, 2 et 3 du Franc-Bois, datent de la fin du néolithique.

Nous avons le devoir — bien doux à remplir — de remercier ici d'une façon toute particulière notre distingué correspondant de Couvin, Eugène Maillieux, qui fut encore, à Fagnolle, notre meilleur collaborateur.

Sans cesse sur les lieux, c'est à lui que nous devons, notamment, les relevés qui accompagnent cet article et qui ont été faits avec ce soin et cette précision que nous apprécions tant chez notre excellent confrère et ami.

FOUILLES A LOMMEL (Province de Limbourg).

A 3,850 mètres Sud-Est de l'église de Lommel, au bord d'un grand marais aujourd'hui asséché, se voit une petite chaine de tombelles. Elles sont au nombre de six. L'une mesurait 6m50 de diamètre et 1m20 de hauteur. Une autre avait 18 mètres de diamètre et 2 mètres de hauteur.

Nous en avons ouvert quatre, et nous avons constaté, dans trois, la présence d'un peu de charbon de bois gisant au niveau du sol et au centre de la tombelle.

Tels ont été nos principaux travaux de fouille pendant les six premiers mois de l'exercice 1907.

B[on] Alfred de Loë.

STATUE DE LA VIERGE EN MARBRE BLANC, COMMENCEMENT DU XIV[e] SIÈCLE.

MARIE est représentée debout, le buste légèrement cambré (voir fig. 1); elle est vêtue d'une robe laissant le cou tout à fait dégagé, et d'un grand voile qui couvre le sommet de la tête, le dos, une partie de la poitrine, tombe sur les bras et s'étale au-dessus des genoux, après avoir recouvert le bas du corps de l'Enfant Jésus reposant sur la main gauche de sa Mère [1]. La Vierge porte une couronne élégante et légère formée de sept fleurons d'une structure très délicate. La main droite de Marie, qui a été brisée à la hauteur du poignet, était dirigée vers le bas et, à en juger par analogie avec des œuvres appartenant au même courant artistique, tenait sans nul doute une fleur de lis, suivant une tradition en vigueur au XIII[e] et au XIV[e] siècles. L'Enfant, qui considère sa Mère, n'a conservé que deux tronçons de bras; il avait peut-être une pomme, ou bien, comme le cas est fréquent dans les œuvres contemporaines de notre statue, il tenait un oiseau par les deux ailes. Il n'y a pas lieu de croire qu'il tendait les mains vers sa Mère. Cette attitude n'était pas familière aux maîtres du XIV[e] siècle ; il en est de même de celle de la bénédiction. En tout cas, il ne posait pas la main sur le sein maternel, sinon on eût retrouvé au moins des traces du point d'attache. On remarquera la disposition de la jambe gauche, qui se profile en arrière ; ce mouvement, qui s'agence d'une façon très pittoresque avec la draperie, est plus ingénieux qu'observé ; car, comprise de cette façon, cette jambe est beaucoup trop longue par rapport à l'autre. Il convient de relever, toutefois, que cette interprétation n'est pas seulement propre à l'auteur de notre statue, elle se voit fréquemment dans d'autres spécimens émanant de divers centres français.

La tête de Jésus n'est pas celle d'un enfant, mais d'un homme en réduction, aux traits délicats et pourvu d'un nez un peu long; elle est ronde, mais un peu moins forte que dans les figures similaires contemporaines. Et, à cet égard, on pourrait citer l'Enfant tenu par la Vierge, de Nauteuil-le-Haudoin (Aisne).

La face de Marie, encadrée de cheveux ondulés, est large à la partie supérieure, mais courte, et se termine en un angle adouci par un double menton légèrement esquissé; le nez est droit et assez long ; les yeux, comme c'est la mode constante au XIII[e] et au XIV[e] siècle, sont taillés en amande. Le modelé grassouillet et onctueux du masque et le dessin délicat et précieux de la main donnent à cette figure, un air d'élégance qui l'éloigne des types hiératiques de style noble et sévère du XIII[e] siècle. La statue des Musées royaux est une *production* traitée dans une note conventionnelle, mais avec une tendance vers le gracieux. Elle précède les œuvres

1. A titre de référence, nous citerons dans l'ouvrage de MM. Paul Vitry et Gaston Brière : *Les documents de la sculpture française au moyen âge*, la Vierge de Maisoncelle (Musée du Louvre), n° 2, pl. XCIII ; même planche, n° 3, la Vierge de Saint-Dié, cloître de la cathédrale; la Vierge de Magny-en-Vexin, n° 7, pl. XCIV; la Vierge de Cernay lez-Reims, Trocadéro, 589, reproduction de la collection Nordein ; la Vierge de Saint-Denis, du Musée de Cluny.

marquées au sceau de l'afféterie dans les têtes et de la recherche dans les draperies, elle n'offre pas encore les plis en volute qui régneront une bonne partie du XIVe siècle.

En fait d'anatomie, l'imagier ne s'en est guère préoccupée ; pour le bas du corps, si les évidements profonds impriment de la variété aux draperies, ils n'indiquent pas toutefois la structure du corps. Il n'y a, chez le sculpteur, il importe de le répéter, aucune observation spéciale de la nature ; il se borne à travailler d'après une convention très distinguée.



FIG. 1.

Quant à l'exécution, elle témoigne de beaucoup de soin et même de raffinement, car c'était une œuvre de prix, sculptée dans un marbre statuaire italien, et qui jadis était parée d'un décor, ainsi que cela ressort d'un examen attentif auquel elle a été soumise. En effet, on remarque encore des lignes parallèles, à une distance d'une couple de centimètres de l'extrême bord des draperies, lignes qu'un nettoyage énergique au papier de verre n'est pas parvenu, cependant, à faire disparaître complètement. Le système de décor devait consister, avant tout, dans l'emploi de galons d'or avec perles et redents. Je n'ai pas noté, en tout cas, de traces de fleurettes sur la robe et le voile de la Vierge.

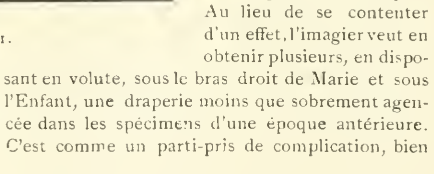
On voit par ces détails que les artistes du moyen âge ne voulaient pas dissimuler systématiquement l'ivoire ou le marbre, en ce sens qu'ils considéraient ces matières comme la couleur du fond du vêtement, sauf à les rehausser soit par des galons, soit par des fleurettes ou d'autres motifs.

Dans le célèbre groupe du couronnement de la Vierge, qui appartient au Musée du Louvre, le semis consiste, entre autres, en fleurs de lis et en castels, emprunt direct aux armes de France, de Castille, etc. Ce chef-d'œuvre doit vraisemblablement dater du règne de saint Louis, roi de France[1].

Comme très voisine de la statue des Musées royaux il est permis de signaler une vierge en marbre du Louvre dont on verra une reproduction dans l'album de MM. Vitry et Briere (p. 8, pl. LXXXXV)

Il ne sera pas hors de propos de rapprocher aussi de la statue du Musée de Bruxelles une statue plus petite, 0^m^55 de haut, de marbre également, qui faisait partie de la collection de Mme Lelong. Marie est figurée debout, portant l'Enfant sur le bras et tenant, de la main droite, une colombe vers laquelle Jésus tend lui-même ses bras.

On remarquera la tête de cette dernière Vierge, large du front et assez courte, le genre de couronne, la manière dont le voile est disposé sur la tête et, sous la taille, l'arrangement de la draperie qui enveloppe le bas du corps de l'Enfant. Il y a là un ensemble de notes qui correspondent à celles qu'on reconnait dans la Vierge des Musées royaux. Celle-ci, à vrai dire, l'emporte par la simplicité des draperies; celle-là marque déjà une recherche exagérée dans l'agencement des plis. Au lieu de se contenter d'un effet, l'imagier veut en obtenir plusieurs, en disposant en volute, sous le bras droit de Marie et sous l'Enfant, une draperie moins que sobrement agencée dans les spécimens d'une époque antérieure. C'est comme un parti-pris de complication, bien



---

1. Voir LABARTE, *Histoire des arts industriels*. Album.

explicable, d'ailleurs, dans un atelier où l'on travaillait de chic, aboutissement fatal de tout centre artistique d'où l'étude de la nature est systématiquement exclue [1].

N'oublions pas de citer la statue de la Vierge d'un portail latéral de l'église Saint-Martin, à Hal, qui appartient à la fin du XIVe siècle, sinon au début du XVe. Nous y voyons la survivance de la même tradition d'art, mais avivée par une observation de la nature. Et, fait intéressant que je me permets de souligner, — car il nous ramène au type représenté par la statue du Musée [2], — le voile de Marie fait aussi office de manteau, et si j'analyse les draperies, je constate qu'il couvre le bas du corps de l'Enfant ; ajoutons encore que la couronne de Marie y est aussi traitée avec beaucoup d'élégance (voir fig. 2).

FIG. 2. STATUE DE LA VIERGE. ÉGLISE SAINT-MARTIN, A HAL.

Il ne peut être question de rechercher le nom du maître qui a fait sortir du bloc de marbre italien la figure qui nous occupe. Rien de personnel, en effet, ne s'affirme dans cette image ; d'ailleurs ils nous sont restés, jusqu'à présent, presque toujours inconnus, les auteurs des madones qui furent taillées en France et même dans nos contrées, au XIVe et au XVe siècle. Tout au plus est-il possible de s'enquérir du centre d'où elles procèdent. Un seul fait est acquis : la statue a été trouvée dans le Hainaut ; mais provient-elle d'un atelier de notre pays ? A première vue, une réponse affirmative semblerait, en quelque sorte, paradoxale, elle se justifierait cependant si on se rappelle quelle était, au point de vue artistique, la situation de nos contrées du XIIe à la seconde moitié du XIVe siècle : architectes, sculpteurs, miniaturistes subissaient soit l'influence allemande, soit l'influence française.

Si la première fut surtout prépondérante au XIIe siècle, la seconde prévalut dans le cours des âges. Jusqu'en ces dernières années, on n'avait pas pris trop garde à ce phénomène, et on se bornait à circonscrire les investigations à nos contrées actuelles ; on ne pensait pas à jeter un coup d'œil sur les productions des pays voisins ; le fait ne pouvait cependant rester indéfiniment inaperçu [3].

Plus récemment, M. R. Koechlin a repris cette thèse et en a fait l'objet d'une étude qui a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Aux monuments mentionnés par l'érudit français, il y aurait encore maints exemples à ajouter, entre autres la Vierge en argent, de Walcourt, et une statue en pierre, moins

---

1. Cette combinaison du voile de la Vierge servant à couvrir la nudité de l'Enfant Jésus est, à coup sûr, ingénieuse et peu commune. On distingue, d'habitude, dans les Vierges, la robe ou tunique, le manteau et le voile, qui tombe à la hauteur des épaules ; mais le grand voile remplaçant le manteau se voit dans la Vierge de Saint-Savius, de Laubressel de Peas, dans la Vierge de la collection Doisteau, dans la Vierge de la cathédrale de Troyes, dans celle de l'église d'Annois et dans la Vierge de Saint-Pantaléon. Dans celle-ci, l'Enfant, comme dans la Vierge du Musée de Bruxelles, n'a de couvert que la partie inférieure du corps, mais l'imagier a fait usage de deux draperies distinctes, et c'est en cela seulement qu'il existe un moyen de rapprochement entre les deux œuvres. (Extrait du Compte rendu du LXIXe Congrès archéologique de France, tenu en 1902, à Troyes et Provins.) Raymond KOECHLIN, *La Sculpture du XIVe et du XVe siècle*, dans la région de Troyes, 1904.

2. *Congrès archéologique de Bruxelles*, 1891. Compte rendu, p. 366-373. Voir également une reproduction dans l'Art ancien à l'Exposition nationale de 1880, publié sous la direction de M. de Roddaz.

3. Au Congrès de Bruxelles en 1892, je signalais ce point en ce qui concerne l'influence française ; j'en fis la démonstration de vive voix, sans en faire toutefois l'objet d'une dissertation, et j'y revins encore dans une autre étude sur la sculpture brabançonne.

connue, trouvée dans le Brabant par M. le chanoine Thiéry.

Il serait donc malaisé, dans l'état actuel de nos connaissances, de dire d'où émane cette statue récemment acquise par l'État belge. Qu'elle procède de la Champagne, de l'Ile de France, de l'Aisne ou même du Nord ou qu'elle soit d'un centre belge, elle est dans la donnée française, qui était de mode partout dans nos contrées dans la première moitié du XIV[e] siècle.

Dans l'hypothèse d'une origine belge, la statue viendrait se placer bien avant la statue en marbre blanc de la cathédrale d'Anvers, qui se distingue par un déhanchement exagéré. Elle est d'une tenue beaucoup plus calme ; elle se place aussi avant la Vierge de Notre-Dame du Lac, à Tirlemont, conçue dans les données conventionnelles, et celle du portail de l'église de Hal, qui dénote chez son auteur l'attachement à la tradition joint à un sens réel d'observation.

JOS. DESTRÉE.

A PROPOS DU PÉLICAN DE BORNIVAL.

UN des lecteurs du *Bulletin* nous adresse l'intéressante note qui suit, comme complément à l'article paru dans le numéro du mois d'octobre, relatif au lutrin de Bornival :

NOTE A PROPOS DU « PÉLICAN DE BORNIVAL ».

Tarlier et Wauters ont écrit ce qui suit à propos de l'église de Bornival :

« On conserve à l'église un superbe lutrin en cuivre, représentant un aigle (lisez pélican). Les orgues et la balustrade du jubé proviennent de l'abbaye de Nizelle. »

Ils n'indiquent donc pas l'origine du lutrin.

L'opinion exprimée par M. Hanon de Louvet, et que vous avez fait connaître, me paraît toutefois la plus vraisemblable.

Il y a, en effet, à Bornival, une chapelle en pierre, protégée par un berceau de verdure et portant sur le fût l'inscription que voici :

Image — miraculeuse — de Notre — Dame de — Consolation — transférée — de l'abbaye — de Nizelles — en ces lieux — pour le sou — lagement — des affligés. — 1785.

Il est probable que le curé de Bornival, en 1785, se sera procuré divers objets provenant de l'abbaye de Nizelles, sous Ophain, et, entre autres, le lutrin.

Ce curé était un nommé Ferdinand Goffin, qui, d'après Tarlier et Wauters, fonda et dota une école à Bornival, pendant la même année (1785).

C'est d'ailleurs ce qui résulte d'une inscription que porte un panneau en bois appendu dans l'église de ce petit village.

DONS.

Nous avons reçu pour nos collections :

Musées du Cinquantenaire :

De M. Guillaume POCHE, à Alep (Syrie), divers spécimens intéressants de l'art antique de la Syrie.

De M. le D[r] Emile DARDENNE, d'Andenne, deux assiettes en faïence d'Andenne. L'une des deux est armoriée et provient de la fabrique de Bernard Lammens ; elle porte l'inscription suivante : Mr : And : L : Fossoul (M. André-Louis Fossoul), exploitant de terre-houille à Andenne, beau-père de François Wauters, fils de Joseph Wauters, le créateur des faïenceries d'Andenne. L'autre assiette est ornée sur le marli d'un double feston avec coques et myosotis.

Musée de la Porte de Hal :

De M. le D[r] COLIEZ, à Longwy (France), trois médailles militaires françaises, munies de leurs rubans médaille Coloniale, médaille du Dahomey, médaille du Tonkin-Chine-Annam (1883-1885) ;

De M[me] L. DAILLY-STEVENS, une croix de chevalier de l'Ordre de Léopold, ayant appartenu à M. Héliodore Jean-Louis Stevens (21 mai 1808-19 mars 1880), qui fut bourgmestre de Molenbeek-Saint-Jean, du 1[er] octobre 1848 à décembre 1860 ;

De M[me] M. DE CONTRERAS-DAILLY, une médaille frappée en souvenir de De Potter ;

Cette médaille porte sur l'avers l'effigie de De Potter et son nom, et sur le revers, 1830 avec, en exergue, « né à Bruges en 1786 » ;

De M. MARCEL DE CONTRERAS :

1. Une médaille en argent de la Société Royale et Centrale des Sauveteurs belges ;
2. Une médaille, en métal argenté, frappée en souvenir de la Joyeuse Entrée de Léopold II, roi des Belges, dans Anvers (17 août 1873) ;
3. Une médaille en bronze, frappée en souvenir de la VIII[e] fête fédérale de la Société de Gymnastique et d'Armes (15-17 août MDCCC LXXIV) ;
4. Une petite médaille en bronze, frappée en souvenir des fêtes : tir international, festival, régates (Anvers, 13, 14, 15, 16 août 1881) ;

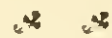
De M. Louis EXSTEENS, 21, rue de Loxum, à Bruxelles, un fusil français d'infanterie, transformé à clapet de Snider, système dit « à tabatière », et quatre bayonnettes de différents modèles.



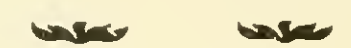
AVIS.

Un grand nombre de nos abonnés se sont plaints de l'état fâcheux dans lequel leur parviennent les numéros de notre *Bulletin*, envoyés sous bande, par la poste, et qui n'arrivent très souvent à destination qu'endommagés, ce qui n'en permet pas la conservation. Pour remédier à cet inconvénient, nous offrons à nos lecteurs, moyennant un supplément de 50 centimes sur le prix d'abonnement, de leur faire parvenir mensuellement le *Bulletin* dans des rouleaux en carton.

Désireux de favoriser la propagation de notre *Bulletin*, nous consentons, à la demande de plusieurs instituteurs et institutrices, à accorder une diminution de 50 % sur le prix de l'abonnement à tous les membres du personnel enseignant qui se présenteront par groupe de cinq, pour en faire la demande.



RECOUVREMENT DES QUITTANCES. — Nous avons l'honneur de porter à la connaissance de nos abonnés que les quittances postales pour l'exercice 1908 seront envoyées dans le courant de la dernière semaine de décembre.



SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT, A BRUXELLES,

sous le patronage de S. A. R. Mme la Comtesse de Flandre et la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le Prince Albert de Belgique.

AVIS.

Grâce à l'amabilité de M. le baron Gevaert, directeur du Conservatoire royal de musique, et de M. CLOSSON, conservateur-adjoint du Musée d'instruments, les membres de la Société des Amis des Musées, seront prochainement invités à visiter le prédit Musée, sous la conduite de M. Closson.

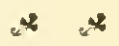
Les jours de ces visites seront annoncés ultérieurement.



Pour tous renseignements concernant la Société des Amis des Musées, s'adresser à M. Paul De Mot, avocat, secrétaire de la Société, 16, rue Bosquet, à Bruxelles.

INFORMATION.

Les membres de la Société des Amis des Musées sont autorisés, sur présentation de leur carte de membre, à prendre des photographies, avec un appareil à main et sans déplacement des objets, dans les Musées de Peinture et de Sculpture, du Cinquantenaire et de la Porte de Hal.



On est prié d'adresser toutes les communications relatives au Bulletin, *ainsi que les demandes d'abonnement, au Conservateur en chef des Musées royaux, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.*

Les Musées sont ouverts au public gratuitement, tous les jours, à l'exception du 1er janvier, à partir de 10 heures du matin jusque 3 heures du soir, pendant les mois de novembre, décembre et janvier ; jusque 4 heures du soir, pendant les mois de septembre, octobre, février et mars ; jusqu'à 5 heures du soir, le reste de l'année.

IMP. VROMANT ET Cº, 3, RUE DE LA CHAPELLE, BRUXELLES.